

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



LOS JESUITAS Y EL TEATRO HAGIOGRÁFICO HISPANO
ESTUDIO DE LA DRAMATURGIA INSPIRADA POR LOS SANTOS Y BEATOS
DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DURANTE EL SIGLO DE ORO

TESIS DOCTORAL

Presentada por Ricardo Enguix Barber

Dirigida por el Dr. José Luis Canet Vallés

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

Valencia, 2018

A Amanda, Sara y Salvador

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría darle las gracias al doctor José Luis Canet por todo el tiempo que me ha dedicado a lo largo de estos años, pues su dirección, orientaciones y consejos han sido fundamentales para llevar a cabo esta tesis.

Asimismo, me gustaría agradecerle a la doctora Claudia Demattè el haberme permitido colaborar en el proyecto de investigación que dirige y su cálida acogida en la Universidad de Trento, pues gracias a ella ha sido posible la inscripción de este trabajo como tesis internacional.

Por último me gustaría dedicarle unas palabras de agradecimiento a mi familia, en especial a Sara y Salvador, pues sin su apoyo incondicional nunca hubiera podido terminar esta investigación.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. El teatro religioso medieval	11
1.2. El teatro humanístico-universitario	15
1.3. Teatro cortesano	18
1.4. Teatro religioso renacentista	27
2. EL TEATRO ESCOLAR JESUITA	35
2.1. Caracterización del teatro jesuita hispano	36
2.1.1. Teatro latino en cinco actos	36
2.1.2. Teatro concebido como recurso pedagógico	43
2.1.3. Espectacularidad de la dramaturgia jesuita	47
2.1.3.1. Boato y riqueza del vestuario jesuita	49
2.1.3.2. Riqueza escenográfica	53
2.1.3.3. Música, danza y elementos de amenización	59
3. LOS JESUITAS Y EL TEATRO HAGIOGRÁFICO	65
3.1. Caracterización de la comedia de santos	67
3.2. Hacia la gestación de un nuevo género dramático	72
3.2.1. Primeras piezas dramáticas castellanas de temática hagiográfica	73
3.2.2. Piezas hagiográficas del <i>Códice de autos viejos</i>	77
3.2.3. Representaciones alcalaínas de los santos Justo y Pastor	79
3.2.4. Teatro hagiográfico escolar	81
3.2.4.1. Primeras piezas hagiográficas jesuitas	81
3.2.4.2. La <i>Comedia de San Alejo</i>	89
3.2.5. La <i>Historia de la gloriosa Santa Orosia</i>	94
3.2.6. La <i>Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alexandria</i>	98
3.2.7. Las piezas hagiográficas del ‘Manuscrito de 1590’	100

3.2.7.1. <i>El Auto de la degollación de San Joan</i>	101
3.2.7.2. <i>La Cuarta comedia y auto sacramental de la conversión de San Pablo</i>	103
3.2.7.3. <i>La Comedia sétima y auto para representar del martirio de San Lorenzo</i>	103
3.2.8. Piezas hagiográficas contenidas en la Colección Gondomar	106
3.2.8.1. Piezas hagiográficas cuatripartitas	108
3.2.8.1.1. <i>El Auto de la conversión de Santa Tais</i>	108
3.2.8.1.2. <i>La Comedia de San Estacio</i>	110
3.2.8.1.3. <i>La Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios</i>	112
3.2.8.1.4. <i>La Comedia del glorioso San Martín</i>	114
3.2.8.1.5. <i>La comedia de María la pecadora</i>	117
3.2.8.2. Piezas hagiográficas tripartitas	121
3.2.8.2.1. <i>La Comedia de la vida y muerte de San Jerónimo</i>	121
3.2.8.2.2. <i>La Comedia de la conversión de la Magdalena</i>	123
3.2.8.2.3. <i>La Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara</i>	125
3.2.8.2.4. <i>La Comedia de la vida y muerte y milagros de San Antonio de Padua</i>	128
3.2.8.2.5. <i>La Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego</i>	131
3.2.8.2.6. <i>La Comedia de la vida y muerte de San Agustín</i>	135
3.2.8.2.7. <i>La Comedia de Santo Ángelo</i>	139
3.2.8.2.8. <i>La Comedia de la famosa Teodora alejandrina, y penitencia, vida y muerte suya</i>	142
3.2.8.2.9. <i>La Comedia de San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso</i>	146
3.2.8.2.10. <i>La Comedia de Santa Catalina de Sena</i>	152
3.2.8.2.11. <i>La Comedia de San Segundo</i>	157
3.2.8.2.12. <i>La Comedia de San Jacinto</i>	160

3.2.9. Teatro hagiográfico jesuita en la última década del XVI	165
3.2.9.1. La <i>Comedia de la Gloriosa Magdalena</i>	166
3.2.9.2. La <i>Tragedia de San Hermenegildo</i>	169
3.2.9.3. La anónima <i>Comedia de San Alejo</i>	172
3.2.9.4. La <i>Comedia de santa Catalina</i>	177
3.2.9.5. El <i>Dialogus Divi Petri Martyris</i>	181
3.2.10. Últimas composiciones previas a la configuración final del género	184
3.2.10.1. La comedia de <i>La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime</i>	185
3.2.10.2. <i>El rufián dichoso</i>	190
3.3. Influencia del teatro hagiográfico jesuita en la configuración del género de la comedia de santos	193
4. LA DRAMATIZACIÓN DE LA MATERIA HAGIOGRÁFICA JESUITA	197
4.1. Estanislao Kostka	197
4.2. Luis Gonzaga	208
4.2.1. El <i>Diálogo del beato Luis Gonzaga</i>	209
4.2.2. El <i>Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado</i>	215
4.2.3. La comedia <i>El soldado estudiante, que es la niñez del beato Gonzaga</i>	226
4.3. Ignacio de Loyola	234
4.3.1. Obras perdidas	235
4.3.2. Obras conservadas	240
4.3.2.1. <i>El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio</i>	240
4.3.2.2. La comedia <i>El dedo de Dios, San Ignacio de Loyola</i>	253
4.3.2.3. La bilogía mexicana	265
4.3.2.3.1. <i>La Vida de San Ignacio. Comedia Primera</i>	268
4.3.2.3.2. <i>La Vida de San Ignacio. Comedia Segunda</i>	277

4.3.2.4. La comedia <i>La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París</i>	286
4.3.2.5. El <i>Diálogo de la conversión de nuestro padre</i>	298
4.4. San Francisco Javier	305
4.4.1. Obras perdidas	306
4.4.2. Obras conservadas	310
4.4.2.1. El <i>Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier</i>	310
4.4.2.2. <i>Las Glorias del mejor siglo</i>	317
4.4.2.3. <i>La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente</i>	331
4.4.2.4. Los diálogos de la Real Academia de la Historia	348
4.5. San Francisco de Borja	351
4.5.1. Obras perdidas	351
4.5.2. Obras conservadas	356
4.5.2.1. La <i>Comedia de San Francisco de Borja</i> de Matías Bocanegra	356
4.5.2.2. La comedia <i>El gran duque de Gandía</i>	368
4.5.2.3. <i>El fénix de España</i> , del padre Diego Calleja	382
4.5.2.4. <i>Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte</i>	392
4.5.2.5. <i>San Francisco de Borja, duque de Gandía</i> , de Melchor Fernández de León	402
4.5.2.6. El auto <i>El gran duque de Gandía</i> , atribuido a Calderón	415
5. CONSIDERACIONES FINALES	423
6. CONCLUSIONES	439
FINAL CONSIDERATIONS	443
CONCLUSIONS	457
THESIS SUMMARY	459
BIBLIOGRAFÍA	461

1. INTRODUCCIÓN

Aunque la Compañía de Jesús nace con un marcado espíritu de defensa y propaganda de la fe a través de la predicación, sus miembros pronto se dan cuenta, a pesar de las reservas iniciales,¹ del poder de la educación como herramienta auxiliar a sus menesteres evangelizadores, pues apenas transcurridos seis años desde su confirmación por el papa Paulo III mediante la bula *Regimine Militantis Ecclesiae*, la Compañía comenzará su labor pedagógica con la creación del colegio de Gandía, auspiciada por el entonces duque y futuro miembro ilustre de la Orden, Francisco de Borja, en 1546² (Alonso Asenjo, 1995a: 13); labor que, a la postre, terminará siendo uno de sus principales menesteres, ya que a partir de este momento empieza la proliferación de centros educativos regentados por los jesuitas, pues debido al éxito de su particular fórmula pedagógica,³ en la que se fomentaba el estudio y la práctica literaria y teatral⁴ desde los estadios educativos inferiores, aumentó la demanda de

¹ En los primeros borradores de las constituciones jesuitas se recomendaba explícitamente que no hubiese “ni estudios ni lecciones en la Compañía”, pues el vincularse a algún centro educativo suponía, además de mantener costosas instalaciones, limitar la libertad de movimiento de los miembros de la Orden, lo que podía derivar en la conculcación del voto solemne hecho al papa de marchar a donde dispusiese (Peset y García, 2013: 116).

² No hay consenso a la hora de fechar la erección del colegio de Gandía, ya que mientras el historiador Rodríguez G. de Ceballos afirma que este fue erigido en 1544 (2013: 620), O’Neill y Domínguez dan como fecha de la erección 1545 (2001: 1606); fechas que no coinciden con la facilitada por las hagiografías del santo gandiense escritas por los padres Ribadeneyra (f. 33v) y Nieremberg (p. 53), en las que se asevera que la primera piedra del colegio fue colocada, tras solemne misa, por el padre Fabro el 5 mayo de 1546. Durante la construcción del centro la actividad docente parece ser que tuvo lugar en el palacio del duque, pues el padre Oviedo, en una carta enviada a Ignacio de Loyola fechada el 18 de junio de 1546 y recogida en el primer volumen de las *Epistolae mixtae*, afirma que los hermanos “de acá estudian grammática y oyen con los hijos del duque en palacio” (p. 287). En una misiva posterior, fechada el 13 de octubre del mismo año, el jesuita toledano hace referencia a la construcción del colegio y pronostica que “para el verano que viene estará acabado para poderse morar” (p. 316); en cartas ulteriores el padre Oviedo no hace mención a la obra del colegio, aunque sí constata la actividad docente relacionada con él, por lo que, si tenemos en cuenta que el colegio gandiense pasa a convertirse en universidad por bula papal el 4 de noviembre de 1547 (Peset y García, 2013: 119), y, por lógica, por esas fechas ya debía ejercerse allí la docencia, este sería el primer centro educativo regentado por los jesuitas y no el colegio de Mesina, que tradicionalmente ha sido considerado como el primer colegio de la Compañía y cuya regencia fue aceptada por San Ignacio en 1548 (Menéndez Peláez, 1995: 13), que sí sería el primer centro dedicado principalmente a externos (O’Neill y Domínguez, 2001: 1203), pues el colegio de Gandía estaba destinado en un principio a la formación de miembros de la Compañía, aunque con el tiempo se aceptó a alumnos seculares.

³ Según González Gutiérrez, “la razón de esta eficacia estaba en que el maestro se preocupaba ante todo del aprovechamiento y aprendizaje del discípulo. No solo explicaba la lección, sino que también la preguntaba, la hacía repetir de distintas formas; le hacía razonar al alumno, defender, refutar la ciencia estudiada. El maestro no se sentía satisfecho hasta comprobar que el alumno había adquirido la ciencia que él había explicado” (1993: 27).

⁴ El paso de los miembros fundadores de la Compañía por la Universidad de París debió condicionar que en los colegios jesuitas se adoptara el *modus parisiensis* –“*praecepta pauca, exempla multa, exercitatio plurima*” (Sebastià, 2012: 116)– y, por consiguiente, la concepción del teatro como instrumento pedagógico, pues era usado como medio de diversión y como ejercicio literario (Lange Cruz, 2005: 83). Esta concepción positiva de la práctica escénica no será la única influencia que reciba la pedagogía jesuita

colegios jesuitas por todas partes (Alonso Asenjo, 2010: 54), estableciéndose una red de centros educativos que a finales de siglo contaba con cerca dos centenares y medio de colegios diseminados por toda Europa, América y Asia (O'Neill y Domínguez, 2001: 1205).

Fruto de esta concepción positiva de las prácticas escénicas será una producción dramática ingente, pues en el ámbito hispano tenemos noticia de varios centenares de espectáculos teatrales o parateatrales vinculados a la Compañía de Jesús; dramaturgia que, a pesar de su importancia en número, apenas había sido estudiada hasta época reciente debido, en parte, a que los mismos historiadores de la orden ignaciana la minusvaloraban al presentar las piezas teatrales jesuitas como simples ejercicios pedagógicos y de entretenimiento (González Gutiérrez, 1994: 68), y, en parte, al mal concepto que de este teatro tenían algunos críticos por su manifiesta, en líneas generales, deficiencia artística,⁵ algo esperable si atendemos al número de obras dramáticas compuestas por las plumas ignacianas, pues es lógico que entre tantas piezas haya más paja que trigo.⁶ Sin embargo, gracias a la labor crítica de estas últimas décadas se está reconociendo el relevante papel que representó este teatro escolar⁷

de los modos didácticos parisinos, pues tanto la organización jerárquica de los estudios en grados, la división de las clases en decurias o el uso de premios para fomentar la competitividad entre los estudiantes también serán herencia suya (Domingo, 2001: 40-42).

⁵ Si Gayangos y Vedia, en su traducción de la *Historia de la literatura española* de Ticknor, no recomendaban, en general, las obras del teatro jesuita “ni por su invención ni por su mérito” (Alonso Asenjo, 1995a: 14), Othón Arróniz irá un paso más allá al considerar que en la base de la condena del teatro jesuita residía la mediocridad de sus dramaturgos (1977: 30). Tampoco fue positivo el criterio del padre Astrain, que opinaba que las obras del teatro jesuítico “no eran piezas dramáticas, sino parábolas o alegorías puestas en verso con más o menos primor” (González Gutiérrez, 1994: 63).

⁶ No ayudaba a la creación artística el hecho de que, como anota González Gutiérrez, los dramaturgos de la Orden, maestros y profesores de Retórica en su mayoría, escribieran muchas de estas piezas casi por imposición, pues, como desarrollaremos más adelante, había unas fechas dentro del calendario académico en las que los colegios de la Compañía organizaban representaciones teatrales, por lo que, normalmente, se componía una obra para ese día concreto (1994: 20-21). Si a esta circunstancia le sumamos la preponderancia que tuvo para los comediógrafos de la orden ignaciana lo doctrinal frente a lo estético, pues estos, más centrados en labores pastorales que artísticas, tenderán a convertir sus obras dramáticas en sermones disfrazados prestando más atención al provecho moral que al arte y al deleite estético, tenemos en esencia los ingredientes que configuran la deficiencia artística de estos textos.

⁷ Entendemos por teatro escolar la práctica dramática que concibe el teatro como un instrumento pedagógico más dentro del currículo educativo, implicando de esta forma a la comunidad estudiantil tanto en su ejecución como en su creación –aunque, a veces, simplemente participe como público– y cuya orientación temática no era ni estrictamente profana ni directamente religiosa (Alonso Asenjo, 2010: 30). Práctica que, si bien, como veremos más adelante, se inicia en los centros educativos universitarios de la mano de los humanistas, se exportó rápidamente al nutrido espectro académico de la época, debido tanto al potencial pedagógico inherente al arte dramático como a su gran éxito y aceptación por parte del público discente. De esta forma, no solo tenemos noticias del uso del teatro como recurso pedagógico en las universidades y centros educativos jesuitas, de cuyas manifestaciones dramáticas iremos dando cuenta por extenso a lo largo de esta tesis, sino que podemos documentar representaciones dramáticas escolares vinculadas a instituciones docentes tan dispares como Estudios de Gramática, tanto privados como públicos (Alonso Asenjo, 2012: 15), seminarios o colegios de los Niños de la Doctrina (García Reidy,

jesuita en la configuración del teatro áureo hispano, pues si bien opiniones como la de Arróniz, que consideraba esta dramaturgia jesuítica, a pesar de su baja calidad artística, como “el catalizador que precipitó y aglutinó –aun en la España de Carlos V– los elementos básicos, los presupuestos espirituales de los que saldría la gran explosión dramática del Siglo de Oro” (1977: 30), pueden parecer desmesuradas, es cierto que este teatro influyó no solo a la hora de formar a autores, actores y público, sino que, además, si lo observamos con cierta perspectiva, reconoceremos en él algunas de las particularidades del teatro barroco hispano en estado embrionario.

Una de las principales características de la dramaturgia vinculada a la Compañía de Jesús es, tal y como ha remarcado Alonso Asenjo, su marcado eclecticismo (1995a: 16), pues se trata de un teatro que bebe de distintas tradiciones dramáticas, tanto anteriores como coetáneas, por lo que pueden localizarse algunos de los elementos caracterizadores de estas fuentes en los textos que nos han legado las plumas de la Compañía. Así, no resulta difícil encontrar concomitancias entre el teatro jesuítico y prácticas escénicas tan dispares como el teatro medieval, el teatro humanístico o la práctica escénica cortesana. Por tanto, antes de empezar con la caracterización del teatro jesuita, se hace necesario profundizar en las fuentes de las que se nutre esta dramaturgia con el propósito de contextualizar tanto esta práctica escénica como sus elementos más representativos.

1.1. El teatro religioso medieval

Tras un silencio de varias centurias, el arte dramático vuelve a emerger en la Edad Media de la mano de aquella que lo había condenado al olvido durante siglos, la Iglesia. Los Santos Padres y los escritores cristianos primitivos veían en la dramaturgia latina un arte corrupto;⁸ pero junto a los argumentos que esgrimían para condenar al teatro

2008: 12), e, incluso, en instituciones educativas femeninas (Alonso Asenjo, 2008: 29). Pese a su eminente vinculación académica, estas representaciones no tenían por qué realizarse en el interior de un aula o en el patio de un centro educativo, sino que podían tener lugar en el interior de iglesias y palacios, o por las calles y plazas, llegándose a representar, incluso, sobre carros triunfales (Alonso Asenjo, 2008: 2). Para hacerse una idea de la magnitud del fenómeno teatral escolar puede consultarse la base de datos *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, dirigida por el profesor Alonso Asenjo, en la que se alojan más de un millar de fichas acerca de espectáculos y piezas dramáticas pertenecientes a este teatro escolar hispano.

⁸ El pueblo romano, que en líneas generales no sentía apego estético por las obras teatrales, propició el que se produjera un proceso de sustitución del teatro dialogado por los espectáculos de mimos e histriones “que realizaban ejercicios gimnásticos, ejecutaban bufonadas, pantomimas, burdas parodias mezcladas con comentarios satíricos, bailaban y hasta desnudaban sus cuerpos” (Lázaro Carreter, 1970: 10). Espectáculos que, como apunta Eva Castro, devinieron, en sintonía con los gustos del romano medio, en

admitían, aunque de forma indirecta, el valor ejemplificante de la escenificación (Menéndez Peláez, 1995: 15), pues tras opiniones como las del sacerdote Cipriano, que en el siglo III afirmaba que la función de las vergonzosas representaciones de los cómicos era enseñar las obscenidades que hay y pueden hacerse en las casas, y que el adulterio se enseñaba al ser mostrado en escena (Quirante, Rodríguez y Sirera, 1999: 33), se estaba destacando, junto a su temática obscena y perniciosa, una de sus mayores virtudes: su potencial didáctico. Por tanto, de este parecer puede desprenderse que lo negativo era la temática de lo que se representaba, no el vehículo artístico que posibilitaba su puesta en escena; de hecho, esta visión negativa del arte escénico no estaba tan generalizada en la cristiandad, pues entre los Padres de la Iglesia podemos encontrar opiniones afables con el arte en general y con el teatro en particular: San Juan Crisóstomo, por ejemplo, consideraba que si los paganos habían sido capaces de representar escenas mitológicas a través del teatro, ¿por qué los cristianos no podían seguir su ejemplo?, mientras que San Jerónimo estimaba que todas las artes eran aptas para difundir las verdades cristianas y que lo único que había que hacer era cambiar su temática (Menéndez Peláez, 1995: 15-16).

Y será precisamente este carácter didáctico-divulgador el que permita que el teatro salga de su estado de ostracismo y sirva de instrumento a aquella que otrora lo había relegado a tal condición; así, a través de la música y del canto empiezan a ejecutarse en los templos cristianos pequeños tropos⁹ ligados a distintas festividades, que, a la postre,

una especie de *reality-shows* en los que, por ejemplo, para representar una crucifixión se echaba mano de reos condenados a muerte que eran ajusticiados en las tablas, o las escenas de corte erótico se representaban, si era necesario, en toda su crudeza (1998: 49).

⁹ Quirante, Rodríguez y Sirera definen los tropos como “textos breves cantados, estructurados en forma de diálogo [...] que comenzaron a interpretarse con música y distintas letras en algunas de las principales fiestas litúrgicas” (1999: 43), mientras que Lázaro Carreter los definía como “breves textos que se interpolan en un texto litúrgico, bien aprovechando una frase musical sin letra en el canto, bien dotándolos de una melodía propia” (1970: 17). La función originaria de estos tropos, en opinión de Eva Castro, era embellecer y dar mayor solemnidad a la liturgia del rito romano, si bien pronto se vieron sus posibilidades didácticas, pues servían para explicar de forma sencilla el significado de la misa y resumir su contenido (1998: 45). En cuanto al origen de estos tropos, todo parece apuntar que tuvo lugar en el monasterio benedictino de Jumièges a mediados del siglo IX; de aquí pasaron posteriormente a la abadía de Saint-Gall, desde donde fueron irradiados a toda la cristiandad (Lázaro Carreter, 1970: 17). Los tropos pronto debieron adoptar cierto carácter histriónico tal y como se colige de la descripción que de uno de ellos, cantado en Inglaterra durante la liturgia del Domingo de Resurrección, nos legó San Ethelwold, obispo de Winchester, en su *Regularis Concordia*: “Durante la lectura del tercer evangelio que tres de los hermanos se pongan las casullas, mientras otro de ellos, como preparándose para otro servicio religioso, se cubra con un alba, se dirija de modo imperceptible hacia el sepulcro simbólico, y se siente silenciosamente con una palma en la mano. Durante el canto de la tercera antífona, los otros tres, revestidos de sus casullas, vayan con los incensarios hacia el lugar del sepulcro, haciendo como si buscaran algo” (Álvarez Pellitero, 1990: 13). Centrándonos en el ámbito hispano, nuestro tropo más antiguo es el conocido como “tropo de Silos”, recogido en un breviario del monasterio burgalés,

serán los embriones de pequeñas dramatizaciones¹⁰ a través de las que, en fechas señaladas del calendario litúrgico y dentro del templo, se escenificaban, principalmente, pasajes neotestamentarios. Estas representaciones dramáticas se organizaban, atendiendo a su temática, en distintos ciclos: las representaciones de la *Visitatio Sepulchri*¹¹ estaban vinculadas al ciclo de Pascua,¹² mientras que en el ciclo de Navidad quedaban insertos el *Ordo Prophetarum*,¹³ el *Officium pastorum*¹⁴ y el *Ordo Stellae*.¹⁵

custodiado en el British Museum, de fines del siglo XI y que debió ser compuesto, al igual que el tropo inglés al que acabamos de hacer referencia, para ser representado el Domingo de Resurrección (Lázaro Carreter, 1970: 23).

¹⁰ Lázaro Carreter ya advertía la necesaria distinción de estas dramatizaciones en ‘dramas litúrgicos’, espectáculos engastados en el rito oficial de estructura dramática sencilla y ceñidos a los textos bíblicos o litúrgicos sin concesiones a la imaginación (Álvarez Pellitero, 1990: 22) y ‘dramas sacros’, que compartían con los anteriores espacio dramático y temática religiosa, pero que no tenían función ritual y estaban abiertos a la inspiración poética y a la inclusión de elementos profanos y laicos (Castro, 1998: 52). Actividad dramática, todo ha de decirse, que si bien es difícil justificar textualmente debido al limitado número de testimonios que se han conservado, puede rastrearse a través de documentación indirecta como la que aportan breviarios, misales o decretos conciliares y sinodales (Álvarez Pellitero, 1985: 19-22).

¹¹ Como ya se ha comentado, los primeros tropos están vinculados a la *Visitatio Sepulchri*, es decir, a la teatralización del episodio bíblico de la visita al Santo Sepulcro por parte de las tres Marías, que generó el tropo básico del *Quem queritis*, inspirado en el texto evangélico de San Lucas. Se trata del drama litúrgico más extendido, pues se conservan centenares de testimonios por toda Europa (Castro, 1998: 42-47), y con él pueden relacionarse varias piezas dramáticas sacras castellanas como las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique o el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, refundición, en opinión de Alberto Blecuá, de una primitiva *Pasión* toledana amplificada con partes de la *Pasión trobada* y *Las siete angustias de Nuestra Señora* de Diego de San Pedro (Álvarez Pellitero, 2003: 127).

¹² Aunque su celebración litúrgica se centra en el Triduo Sacro –Jueves Santo, Viernes Santo y Domingo de Resurrección–, venía precedida y complementada por diversas ceremonias que, a pesar de no poder ser consideradas teatrales, incluían diversos elementos de dramatización (Álvarez Pellitero, 1990: 36-37) como la procesión del Pendón, en la que se exhibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas por las naves del templo al son del *Vexilla regis* (Pérez Priego, 2009: 25). Vinculadas también con el ciclo pascual estarían las *Depositio*, que tenían lugar el Viernes Santo; escenificaciones que pueden rastrearse gracias a documentación indirecta como el *Missale Bracarense* o el *Consuetudinario y Martirologio* de la Catedral de Palencia (Álvarez Pellitero, 1985: 27-30).

¹³ Dramatización basada en un sermón falsamente atribuido a San Agustín, incorporado como lectura a los Maitines de Navidad, en el que eran llamados a comparecer en procesión varios personajes de diversa procedencia –bíblicos, históricos e, incluso, mitológicos, como la Sibila, encargada de cerrar el desfile– en calidad de testigos de la divinidad de Cristo. A pesar de su gran extensión por Europa, no ha dejado testimonios en el ámbito hispano, si bien, en clara conexión con este drama litúrgico, se celebraba en la Península el Canto de la Sibila, con gran desarrollo en el este peninsular, que puede documentarse indirectamente en el ámbito castellano gracias a las *Memorias* de Felipe Fernández Vallejo, compuestas hacia 1785, en las que el historiador toledano recoge una versión castellana de la Sibila, apostillando que se trata de “una ceremonia antiquísima y venerable, que en lo substancial no ha padecido alteración” cuyo origen ubica entre finales del XIII y principios del XIV, datación plausible en opinión de Álvarez Pellitero (1990: 27-29).

¹⁴ A raíz del tropo básico del *Quem quaeritis* de la *Visitatio Sepulchri* se generó un tropo análogo navideño y una dramatización, el *Officium pastorum* o la adoración de los pastores en el pesebre (Álvarez Pellitero, 2003: 114). Ligada a esta temática puede documentarse una representación en la catedral de Toledo durante la noche de Navidad gracias a las *Memorias* anteriormente citadas de Fernández Vallejo, ubicada cronológicamente según el historiador toledano en el siglo XIII –datación aceptada por críticos como Lázaro Carreter (1970: 18). Álvarez Pellitero ha hecho hincapié en que, según el texto recogido en las *Memorias*, la representación toledana solo escenificaba la vuelta de los pastores del pesebre tras haber adorado al niño, por lo que la estudiosa, basándose en otros documentos, como las *Partidas* de Alfonso X, ha recreado las distintas líneas argumentales por las que debieron transcurrir los dramas inspirados en

Según Menéndez Peláez estas representaciones respondían a una doble necesidad: por un lado facilitaban el que las personas poco instruidas entendieran mejor las verdades de la fe, y, por otro, dotaban a la liturgia de un carácter lúdico-festivo, pues al oficiarse en latín muchos de los ritos resultaban monótonos para las mentes poco instruidas de los feligreses, ya que estos no entendían lo que estaba sucediendo, y se dedicaban a otras actividades durante el culto. Por tanto, en opinión del crítico asturiano, este teatro nació por imperativos litúrgicos y catequísticos, pues era necesario mantener la atención de un público que se aburría y no entendía muchos de los ritos de la liturgia cristiana; en consecuencia, la representación de un pequeño drama era el mejor medio pedagógico para este fin, ya que se enseñaba deleitando (1995: 16-19). Este será uno de los mayores puntos de contacto que mantienen el teatro religioso primitivo y la práctica escénica jesuita, pues una de las principales funciones de este teatro, de eminente carácter catequístico, será la de deleitar enseñando, hasta el punto de que los mismos miembros de la orden ignaciana calificarán sus obras de “sermones disfrazados”, tal y como veremos al caracterizar la dramaturgia de la Compañía.

No podemos cerrar este punto sin destacar que, si bien este es quizá el mayor vínculo entre el teatro religioso medieval y el jesuita, no es el único, pues, como apunta Alonso Asenjo, ambas prácticas dramáticas eran llevadas a cabo por aficionados;¹⁶ en ambas prácticas eran abundantes tanto los elementos corales y musicales como los alegóricos; algunos espectáculos jesuitas se representaron a través de escenarios múltiples, elemento característico de los dramas litúrgicos;¹⁷ y apenas se respetaban, en

esta temática: anuncio del ángel a los pastores y discusión de estos sobre el ir y cómo ir a Belén; la adoración articulada sobre el tropo *Quem quaeritis*; diálogo con los otros pastores al retorno de Belén (2003: 119-120). La *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique estaría inspirada en esta materia.

¹⁵ Compuestas para ser representadas el día de la Epifanía, estas piezas se centran en la dramatización de la adoración de los Reyes Magos guiados por la estrella; a los episodios básicos del encuentro de los reyes en el camino, su diálogo con Herodes y la adoración ante el pesebre se le fueron añadiendo otros, como el de la Degollación de los Inocentes u *Ordo Rachelis* (Álvarez Pellitero, 2003: 122). Precisamente nuestra primera obra teatral conocida, el *Auto de los Reyes Magos*, único drama del siglo XII compuesto en lengua romance (Álvarez Pellitero, 2003: 125), desarrolla esta temática.

¹⁶ La composición y representación de las piezas teatrales vinculadas a los ciclos litúrgicos corrían a cargo, principalmente, de miembros de la comunidad eclesíástica –religiosos, seises cantores o simples aficionados devotos a los que, con el tiempo, se sumaron juglares y cantores profesionales– y en el caso de las obras teatrales de la Compañía eran las distintas comunidades académicas las que se encargaban de su composición y puesta en escena.

¹⁷ Como apuntan Quirante, Rodríguez y Sirera, la acción de los dramas litúrgicos transcurría en pequeñas unidades, llamadas mansiones, que representaban una parte del espacio dramático –el sepulcro, el pesebre, Emaús...–, en las que solía albergarse a un personaje –el ángel, Herodes...–, y que estaban diseminadas a lo largo del templo (1999: 61). Si tomamos como ejemplo el *Auto de los Reyes Magos*, vemos cómo la sucesión de las distintas escenas –monólogos de los tres reyes, encuentro en el camino, entrevista con Herodes, la consulta de este a los rabinos y la perdida adoración de los Reyes Magos ante

ambas prácticas dramáticas, las unidades de tiempo y espacio (Alonso Asenjo, 1995a: 19).

1.2. El teatro humanístico-universitario

Aunque no tenemos certeza de cuándo se dio el primer caso de representación teatral en un centro educativo (Alonso Asenjo, 2010: 48), sí tenemos constancia de ciertas prácticas parateatrales que tenían lugar en el ámbito universitario: así, por ejemplo, todo parece indicar que eran bastante habituales en las universidades, por influencia de festejos parateatrales medievales de tipo burlesco¹⁸ como el del *obispillo*,¹⁹ celebraciones dotadas de cierto histrionismo, entre las que pueden destacarse las llamadas “chimeneas” o “alcobas”,²⁰ los vejámenes, los gallos²¹ o los vítores,²²

el pesebre— reclama, en opinión del profesor Pérez Priego, un escenario múltiple y simultáneo (2009: 61), en el que los distintos personajes que aparecen en el drama comenzarían la representación en su mansión y, conforme fuera avanzando la acción dramática, irían moviéndose de una mansión a otra.

¹⁸ Ligados al carácter lúdico festivo del arte dramático, y por necesidad de recuperar el ambiente de participación que el pueblo tenía en las fiestas paganas (Menéndez Peláez, 1995: 17), nacieron en la Edad Media una serie de espectáculos parateatrales conocidos como “Fiestas de los locos” o “del Asno” que se celebraban durante el periodo que va desde Navidad a Epifanía en distintos países europeos, entre los que se incluían los reinos peninsulares, y que, en buena medida, resultaron ser una cristianización de costumbres romanas. María Eugenia Góngora define este tipo de celebraciones como “una fiesta del Mundo al Revés, de inversión de las jerarquías, de desenfreno, de profanación consciente de lugares y palabras del culto sagrado. Pero esta profanación es, paradójicamente, de la misma esencia de lo sagrado, [...] la misa de los Locos está pues enmarcada dentro de la misma realidad religiosa del oficio divino. Los que celebran esa misa de los Locos o la misa del Asno lo hacen justamente porque son religiosos; por un día, quieren mostrar lo pasajero de los poderes y los rangos humanos: el obispo es un asno, los clérigos menores o los laicos pasan a tomar los roles principales de la celebración litúrgica” (1981: 30). Pérez Priego recoge una descripción bastante representativa de este tipo fiestas: “Durante su celebración era elegido un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y una falsa misa, en la que los curas llevaban máscaras o vestidos de mujer, se ponían al revés los hábitos, sostenían el misal boca abajo, jugaban a las cartas, comían salchichas, cantaban canciones obscenas y en vez de bendecir a los feligreses los maldecían” (2009: 23).

¹⁹ Como se desprende de la nota anterior, el objeto de elección y nombramiento paródico podía ser un ser humano o un asno. En el caso de la ceremonia del obispillo se seleccionaba como obispo a un mozo de coro que recibía los honores de toda la clerecía y llegaba a celebrar algún oficio litúrgico burlesco (Pérez Priego, 2009: 23). Festejo que terminó desapareciendo debido a la persecución que sufrió tras el Concilio de Trento (Lázaro Carreter, 1970: 44).

²⁰ Celebraciones que tenían lugar en Navidad y Carnaval, en las que alguno de los colegiales daba un sermón burlesco, como el *Sermón en vituperio del ocio y loor del juego, y cómo se ha de usar la Navidad* de Juan Arce de Otálora; contextos celebrativos en los que también tenían cabida otras actividades dotadas de cierto carácter histriónico, como asignarse nombres de santos y actuar conforme a la nueva identidad (Alonso Asenjo, 1998: 159), tal y como se desprende de los testimonios conservados: “La víspera de año nuevo baxa el señor recto a la alcoba y dánse santos todos los colegiales presentes y ausentes, y lo mismo a los familiares [...] La forma es la siguiente: pónese en un bonete los nombres de los santos, y en otro los de las santas, y en otro los de los colegiales y familiares, y el marqués saca el nombre del colegial o familiar, y después el santo y santa” (Menéndez Peláez, 1995: 25).

²¹ En la parte final de la ceremonia de graduación un vejador daba un discurso, en prosa o verso, cuyo fin era ponderar los defectos del graduando con el propósito de contrarrestar la soberbia propia de ese día (Madroñal, 1994: 207). Según Layna, aunque en todos los doctoramientos se daba el vejamen al aspirante, solo en los de teología se daban gallos (1991: 144), que se distinguían del vejamen, según atestigua Covarrubias, en que su burla era más mesurada y de buen gusto (Madroñal, 1994: 206).

vinculados estos tres últimos a la obtención de distintos títulos académicos; actos, en definitiva, de carácter burlesco en su mayoría que estaban destinados al regocijo de la comunidad universitaria (Alonso Asenjo, 2010: 32). Además, a estos espectáculos hay que sumar la costumbre bastante extendida por aquel entonces de celebrar fechas señaladas en el calendario académico, como el inicio o el final de curso, con representaciones dramáticas de obras de autores clásicos como Plauto o Terencio (Menéndez Peláez, 2006a: 583), tal y como atestigua la documentación conservada,²³ y la representación de obras teatrales en entornos celebrativos circunstanciales y fortuitos²⁴ sin calendario preestablecido. Por tanto, no es de extrañar que en un ambiente tan habituado al arte dramático acabara triunfando el teatro como recurso pedagógico; así, a pesar de que en la península ibérica el siglo XV “es casi baldío respecto a la actividad dramática” (Picón, 2006: 40), vemos cómo en el siglo XVI prolifera la práctica teatral en latín, o Neo-latín,²⁵ como instrumento educativo gracias a la influencia de la formación humanística de las universidades y su imitación por los jesuitas (Picón, 2006: 43). Precisamente fueron los humanistas quienes empezaron a utilizar ese teatro clásico, recuperado tan solo unas décadas antes,²⁶ como instrumento

Madroñal, en un trabajo posterior, apunta que la distinción estribaba no solo en la diferente disciplina del doctoramiento sino también en razones de índole estructural, pues mientras en los gallos eran los propios doctores los que se enfrentaban y censuraban entre sí, en los vejámenes las personas que recibían el grado eran los objetos de la sátira (2005: 46). En opinión de Alonso Asenjo, estas celebraciones debieron producir un gran número de parodias teatrales en los medios estudiantiles de las que solo conservamos el *Coloquio de las Oposiciones* (1998: 160), inserto precisamente en el ámbito dramático jesuita.

²² Entendemos por vitor el cortejo integrado por amigos y compañeros que acompañaba por las calles a un recién graduado o a un opositor que había ganado una plaza, y que recibe su nombre por el grito que proferían los miembros de la cuadrilla (Alonso Asenjo, 2010: 32).

²³ En los estatutos de la Universidad de Salamanca redactados en mayo de 1529 y promovidos por el entonces rector Fernán Pérez de Oliva se imponía la obligación de representar dos comedias, una de Terencio y otra de Plauto, quince días antes o después de San Juan (Picón, 2006: 63); representaciones dramáticas que en el contexto universitario salmantino aumentaron en número según se establecía en los estatutos de 1538: “cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragedia (*sic*); la primera el primero domingo desde las octavas de Corpus Xpi, y las otras en los domingos siguientes; y al regente que mejor hiciere y representare dichas comedias o tragedias se le den seis ducados del arca del Estudio” (Framiñán, 2002: 1192-1193). Los estatutos de la Universidad de Salamanca fueron copiados por otras universidades (Alonso Asenjo, 1998: 172), hecho que propició que se extendieran estas representaciones por el ámbito universitario peninsular y llegaran, incluso, al Ultramar hispánico (Alonso Asenjo, 2012: 14).

²⁴ Tenemos varios ejemplos de celebraciones circunstanciales en el ámbito universitario, como la representación del diálogo *Ate regalata et Minerva restituta* de Petreyo para celebrar la designación de Martínez Guijarro como arzobispo de Toledo o las dos obras que, con motivo de la proclamación de Felipe II, se representaron los días veinte y veintisiete de abril de 1556 en la Universidad de Alcalá (Menéndez Peláez, 1995: 28).

²⁵ Para algunos estudiosos como Picón o Ijsewijn el término Neo-latín se ajustaría mejor para designar al tercer y último periodo de uso del latín con fines literario-académicos, lapso que comprendería desde el siglo XIV hasta la actualidad (Picón, 2006: 39).

²⁶ No hay consenso entre la crítica acerca del renacimiento del teatro clásico, pues mientras para algunos estudiosos el artífice de este renacer fue Musato, que en 1315 intentó componer una tragedia clásica con

pedagógico; así, de la mano de humanistas como Pietro Paolo Vergerio o Tito Livio de Frulovisi nace la comedia humanística, bloque dramático no homogéneo cuyo grupo más importante, tal y como apunta el profesor Canet, está integrado por trabajos escolares o de enseñanza universitaria (1993: 15) y que puede caracterizarse en los siguientes términos:

Comedias a imitación del teatro romano, pero sin el rigor clásico; escritas en prosa, con un número indeterminado de escenas separadas por letras capitulares o por los nombres de los personajes que intervienen; temática amorosa con un amor sensual y pasional, descrito muchas veces de forma baja y obscena; final feliz con la consecución del favor (sexual) de la dama mediante la ayuda de criados, medianeras...; personajes provenientes de la comedia latina con la progresiva incorporación de otros de la vida coetánea; inclusión de digresiones sobre los temas candentes en el momento (Canet, 1993: 16-17).

El propósito didáctico de estas comedias era múltiple: por un lado, se trataba de herramientas pedagógicas que, a pesar de no ser exclusivas, pues convivían con disputas y declamaciones, ayudaban a los estudiantes en la consecución de un dominio activo del latín²⁷ junto al trabajo de la *pronuntiatio* y la *elocutio* (Alonso Asenjo, 2010: 43); por otro, a través de estas piezas teatrales se corregían las costumbres mostrando los vicios, a veces en su más cruda realidad, para que los jóvenes se apartaran de ellos y escogieran el camino de la virtud, ya que la función de los profesores, como humanistas, era educar a la juventud, y no es sino en este periodo vital de sus pupilos donde reinan las pasiones y donde con mayor fuerza se sienten los apetitos sensuales (Canet, 1995: 176-179); además, tampoco hay que olvidar que la profusión de sentencias tan característica de estas obras también respondía a un fin pedagógico, ya que estaban semiocultas y, por tanto, se debía realizar un esfuerzo por parte del lector-auditor-estudiante para descubrirlas y retenerlas en la ‘mollera’. Sin embargo, al tratarse de composiciones que en su gran mayoría estaban concebidas para ser leídas, ya fuera en voz alta o individualmente, o para ser recitadas en clase por los alumnos (Canet, 1993: 27-30), se

el título de *Eccerinis*, otros estudiosos consideran que el renacimiento del teatro greco-latino se debe a Petrarca y a su obra *Philologia*, inspirada en Terencio y compuesta en 1335 (Picón, 2006: 40).

²⁷ Los modelos de la comedia humanística fueron trasladados a la lengua romance, dando como fruto en el ámbito hispano uno de los pilares de nuestro teatro: *La Celestina*; obra fundamental no solo por su éxito y difusión en la época, sino también por suponer una gran fuente de inspiración para literatos posteriores. En el ámbito teatral la impronta de la obra de Rojas es bastante temprana, pues puede rastrearse ya en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, y llega a salpicar incluso al teatro religioso de la época, tal y como denotan algunas de las farsas de Sánchez de Badajoz –como la *Farsa de la hechicera*, por poner solo un ejemplo– y algunas de las piezas contenidas en el *Códice de autos viejos* o el “Manuscrito de 1590” (Pérez Priego, 1991: 292-294). Ahondaremos en la obra de estos dramaturgos y en las piezas que integran las compilaciones arriba reseñadas más adelante.

diluía, al menos en parte, la potencia pedagógica propia del arte dramático; potencial que los jesuitas sí supieron aprovechar, pues este teatro en manos de los miembros de la Compañía, al ser concebido para ser representado, no solo sirvió a los menesteres pedagógicos que hemos apuntado unas líneas más arriba –enseñanza-aprendizaje del latín, de valores morales y de sentencias filosóficas– sino que, además, se vio complementado con la potenciación del aprendizaje memorístico²⁸ y del desarrollo y trabajo del gesto, tal y como veremos más adelante.

1.3. *Teatro cortesano*

Como apunta el profesor Pérez Priego, en las cortes del ocaso de la Edad Media se aprecia una tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria²⁹ (2009: 28), lo que se traduce en la dramatización de ceremonias de diversa índole, caracterizadas por el lujo y la ostentación tanto del espectáculo y sus artífices como del público asistente a estos eventos (Sirera, 1984: 270), en las que lo dramático, con el tiempo, irá ganando peso. De esta forma, no es difícil reconocer cierto carácter teatral – o más bien parateatral– en celebraciones cortesanas como coronaciones,³⁰ entradas reales, torneos³¹ y pasos de armas, si bien, dentro del contexto celebrativo áulico

²⁸ Según anota Baranda, durante el periodo que nos ocupa “la enseñanza se basaba principalmente en la memorización, de ahí que los mecanismos que ayudaran en este proceso se debían tener muy en cuenta. Dos fueron los que gozaron de un reconocimiento y difusión diríamos que casi total. Primeramente el verso [...] y en segundo lugar, el diálogo, que al fragmentar la materia y ofrecer la pregunta como pie sobre el que recordar la respuesta facilitaba una asimilación ordenada y rápida” (1993: 30); mecanismos que los jesuitas combinaron a través de su teatro.

²⁹ Este germen teatral llegó a contagiar, incluso, distintos géneros poéticos cuyo origen y destinatarios eran, precisamente, los miembros de estas cortes nobiliarias; así, de las obras de cancionero han podido rescatarse textos de gran factura dramática como las *Coplas de Puertocarrero*, la *Égloga* de Francisco Madrid, el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, un *Dezir* de Fernand Sánchez de Calavera –recogido en el *Cancionero de Baena*– (Sirera, 1992: 355) o el anónimo *Debate de Alegría e del Triste Amante* (Rodado, 1995: 31).

³⁰ La teatralidad de estos fastos ha sido defendida por Joan Oleza: “en los fastos del XV lo que encuentro es un teatro de fiesta pública, con cuadros autónomos, no vinculados entre sí por ninguna trabazón argumental, pero cada uno dotado de su propia estructura narrativa; un teatro en el que la sala y el aparato escénico son los interlocutores de una comunicación dramática, la que existe entre el espacio de la corte y el de la ficción alegórica; un teatro que no es literario, pero sí mímico, y en el que los actores representan muchas veces un papel que nada tiene que ver con su biografía. Un teatro que es teatro en la medida en que satisfacía las expectativas dramáticas del público de la época que no disponía de otras vías en el ámbito profano” (1992: 61).

³¹ Teresa Ferrer caracteriza este tipo de celebraciones en los siguientes términos: “El esquema era generalmente el mismo: unos personajes disfrazados irrumpían, interrumpiendo otros espectáculos, anunciaban la justa por medio de una ficción verosímil, jugando a provocar la sorpresa del auditorio, a veces por medio de recursos escenográficos y decorados móviles, y solían recitar un texto, y gesticular acompañándose, en ocasiones, de música y danza. La segunda parte del espectáculo, el combate, tenía lugar al aire libre, bien en el patio del palacio, en cuyo caso los espectadores podían asistir desde las ventanas y las galerías, bien en una plaza pública, y entonces la audiencia noble se situaba también en catafalcos contruidos para la ocasión y lujosamente cubiertos de ricas telas. La exhibición de vestuario y

cuatrocentista, el espectáculo más representativo fue el *momo*, introducido en el ámbito hispano en opinión de Lázaro Carreter por imitación de los palacios franceses (1970: 63); divertimento de difícil definición, pues su nombre, como indica Asensio, aludía “a un tiempo [...] mascarada y [...] enmascarado” (1974: 33), en el que solían intervenir todos los miembros de la corte, desde los señores hasta los pajes, y cuyos componentes esenciales eran, junto a la música y la danza, las máscaras y atuendos con los que se vestían las personas que participaban en su ejecución (Pérez Priego, 2009: 35). Espectáculos que, en algunas ocasiones, poseían texto, como los que conservamos de los momos compuestos por Gómez Manrique –uno para festejar la mayoría de edad del príncipe don Alfonso, por encargo de la entonces infanta doña Isabel, y otro en honor del nacimiento de un sobrino suyo– o la *Momería* de Moner, breve texto que debió ser ejecutado en una celebración que tuvo lugar en el palacio del duque de Cardona (Pérez Priego, 2009: 38).

Pronto irrumpieron en los salones palaciegos representaciones dramáticas con motivo de la celebración de festividades del calendario litúrgico, similares a las piezas teatrales que tenían lugar en el interior de las iglesias, cuya novedad, en opinión de Pérez Priego, consistía en “haber sido sustituidas [...] las naves del templo por las salas de palacio, del mismo modo que los clérigos y cantores lo han sido por los nobles y pajes cortesanos” (2009: 30), pues apenas diferían de las manifestaciones del drama litúrgico; así, en 1462 tenemos noticia de la representación de la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucristo*, de la que se conserva una breve relación en la *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo* que extractamos a continuación:

Y desque ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoçión, el dicho señor Condestable la reçibió, e la subió arriba al asiento do estaba, y la puso entre la dicha señora condesa e la señora doña Guiomar Carrillo su madre e la señora doña Juana su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estaban. Y el dicho señor se retrayó a una cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estaban, e ofresció sus

armas, el desfile de los flamantes caballeros, [...] y en los casos más elaborados, la escenografía y el acompañamiento musical configuraban la segunda parte del espectáculo” (1991: 20).

presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales y otros estormentos³² (Pérez Priego, 2009: 30).

A pesar de que estudiosos de la envergadura de Weber de Kurlat (Lázaro Carreter, 1970: 67) o Alan Deyermond nieguen la teatralidad de este tipo de espectáculos (1994: 43), lo cierto es que, como apunta Pérez Priego, las representaciones que venimos comentando “presagiaban un desarrollo plenamente teatral por cuanto encerraban en potencia una pieza dramática”, por lo que, en opinión del citado crítico, para que fueran transformados en teatro, “solo faltaba la aparición de un autor dotado que supiese aprovechar sus posibilidades dramáticas” (2009: 38); papel que, en el caso de las letras castellanas, vino a encarnar Juan del Encina, quien precisamente inició su andadura teatral en la corte de los duques de Alba³³ con piezas dramáticas de carácter religioso compuestas para ser representadas en circunstancias bastante similares a las del espectáculo protagonizado por el condestable Miguel Lucas de Iranzo que acabamos de citar. En efecto, el salmantino debutó como autor dramático –e incluso es posible que como actor³⁴– durante las navidades de 1492 en el palacio de Alba de Tormes (Pérez Priego, 1998: 61) ante don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba, su esposa doña Isabel Pimentel y toda la corte ducal con dos églogas en las que se dramatiza la adoración de los pastores;³⁵ labor dramática que continuó posteriormente

³² Como puede observarse el marco escénico en el que tenían lugar estas representaciones religiosas apenas difería de las circunstancias en las que se escenificaban las piezas teatrales vinculadas a los ciclos litúrgicos, pues lo teatral, en ambos casos, irrumpía en el espacio cotidiano, transformándolo en artístico y espectacular durante un breve lapso, y lo único que cambiaba era, simplemente, como destaca el profesor Pérez Priego, la naturaleza del edificio que los albergaba en su interior, pues la presencia de unos intérpretes que representaban distintos papeles, el movimiento escénico que atravesaba la sala y la temática escenificada venían a ser los mismos elementos que configuraban, por ejemplo, las dramatizaciones insertas en la tradición del *Ordo Stellae*.

³³ En esta corte coincidió con Lucas Fernández, otro de los patriarcas del teatro hispano en opinión de parte de la crítica –encabezada por Alfredo Hermenegildo–, con el que debió colaborar en el montaje de algún espectáculo teatral (López Morales, 2003: 171). De la obra de Fernández solo han llegado hasta nosotros siete piezas –*Comedia de Bras Gil* y *Beringuella*, *Diálogo para cantar*, *Farsa o cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*, *Farsa o cuasicomedia de dos pastores, un soldado y una pastora*, *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo*, *Auto o farsa del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* y el *Auto de la Pasión*–, si bien, debido a su activa participación en las celebraciones del Corpus salmantino, es presumible que su obra dramática fuera sustancialmente mayor (Hermenegildo, 1972: 32).

³⁴ Acerca de la posibilidad de que el propio Juan del Encina pudiera ejercer labores histriónicas en sus composiciones dramáticas puede consultarse el artículo “Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los duques de Alba” de Álvaro Bustos Tauler, especialmente la página 102.

³⁵ El salmantino recoge el espectáculo religioso protagonizado por pastores propio del *Officium pastorum* y lo adapta al ámbito palaciego, pues en las charlas que mantienen los personajes son constantes las referencias a la vida cortesana (Rodrigo, 1984: 167). Si bien este teatro pastoril palaciego de corte religioso siguió practicándose –como atestiguan la *Égloga sobre el nacimiento de nuestro Salvador Jesucristo* de Pedro Manuel de Urrea o la *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor* de Hernán López de Yanguas–, lo pastoril pronto se desligó del componente sacro para generar piezas profanas

vinculado a diversas cortes extranjeras,³⁶ como a las papales de Alejandro VI y Julio II³⁷ (Pérez Priego, 1998: 15).

Si bien es cierto que, como destacamos unas páginas atrás, el lujo era uno de los ingredientes fundamentales de estas representaciones, pues la escenografía y los ropajes debían estar a la altura de tan selecto público, la documentación conservada que atestigua esta riqueza y boato es bastante escasa. Tal y como se recordará, en la relación de la celebración navideña protagonizada por el condestable Miguel Lucas de Iranzo se hacía hincapié en que los pajes “iban muy bien vestidos”, descripción que, si bien peca de breve e imprecisa, no será la única que encontremos en la *Crónica* del noble castellano; así, por ejemplo, al dar cuenta el texto de unos momos que tuvieron lugar en 1461 se afirma que en la sala irrumpió “una infantería de pajes pequeños [...] vestidos de jubones de fino brocado” (Pérez Priego, 2009: 34), o en la relación del juego de cañas revestido de gran carga histriónica³⁸ que tuvo lugar en la Navidad de 1463 se

como la *Égloga* de Francisco Madrid o la *Égloga hecha por Salazar de Breno y otros tres pastores compañeros suyos*.

³⁶ Relacionada también con diversas cortes extranjeras está gran parte de la obra del extremeño Bartolomé de Torres Naharro, quien pasa a la historia del teatro no solo por ser uno de nuestros primeros dramaturgos, sino también, como recuerda McPheeters, por tener el honor de ser “el primer teórico que da a la imprenta unas reglas para el nuevo género”, incluidas en el Prohemio de la *Propalladia* (1973: 16). Teoría que puede resumirse en los siguientes términos: establece la división de las comedias en dos categorías, dependiendo de la fuente de inspiración de las mismas, comedias *a noticia* –es decir, piezas de carácter verídico y realista– y comedias *a fantasía* –obras imaginativas y de ingenio, aunque estén basadas en la realidad; en cuanto a las partes que conforman la comedia, Naharro las reduce a dos, *Introito*, consistente en un “recitado a cargo de un pastor que, en lengua rústica [...] y en tono desenfadado saluda al auditorio o le incomoda con insultos y desafíos” y cuya parte final “está constituida por [...] una exposición condensada, también a cargo del pastor, de la acción que se desarrollará a continuación” (Pérez Priego, 2003: 44), y *Argumento*, es decir, la acción dramatizada, constituida por cinco Jornadas o “descansaderos” (Canet, 2001: 83). El grueso de la obra dramática de Torres Naharro está formado por sus ocho comedias –*Seraphina*, *Trophea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymenea*, *Jacinta*, *Calamita* y *Aquilana*–, en las que, en líneas generales, se ven reflejados los aspectos más deplorables de la sociedad romana de su tiempo; preocupación que, en cierta medida, ya podía apreciarse en su primera composición teatral conocida, el *Diálogo del nacimiento*, pieza de temática religiosa e influencia enciniana en la que, como apunta Zimic, su protagonista describe y condena las transgresiones de las altas esferas del estamento eclesiástico (2003: 350). Si bien la obra de Torres Naharro puede inscribirse dentro de la comedia erudita –tipo de comedia surgida en Italia que, vacilando entre la prosa y el verso, intenta superar los modelos clásicos grecolatinos actualizando las estructuras de representación y adecuando los argumentos a la situación contemporánea, aunque manteniendo las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción (Canet, 1991b: 22)–, generó una corriente, denominada por el profesor Canet como “comedia urbana” (1991b: 25), en la que se inscriben piezas como *Vidriana* y *Tesorina* de Jaime de Huete, la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz o la *Comedia Rosabella* de Martín de Santander, en las que se siguen las formas y preceptos del extremeño, como la utilización del *Introito*, la división de la comedia en cinco jornadas, la utilización de estrofas de pie quebrado naharrescas y el respeto de las unidades clásicas, pues la acción suele desarrollarse en un marco urbano y no supera el transcurso de un día.

³⁷ Hay serios indicios de que la *Égloga de Plácida* y *Victoriano* fue representada el 6 de enero de 1513 en el palacio del cardenal Arborea en presencia del joven Federico Gonzaga, futuro duque de Mantua (Pérez Priego, 1998: 16).

³⁸ Según la *Crónica* un fingido rey de Marruecos llega acompañado por una comitiva de un centenar de moros al palacio del condestable; tras impedirle la entrada, este envía a dos de sus caballeros para que

apunta que el supuesto rey de Marruecos iba “muy ricamente arreado, con todos sus caballeros bien ajaezados” (Ferrer Valls, 1991: 21). En la descripción de los momos de 1461, a los que acabamos de referirnos, se da cuenta de una serie de elementos tramoyísticos de gran espectacularidad que, si bien no debieron hacer exhibición de gran lujo, sí requerían de bastante artificio y elaboración, por lo que podemos hacernos una idea de la importancia que el componente escenográfico y espectacular tenía ya en los albores de la práctica escénica cortesana castellana:

A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, enfrente do estava la señora condesa, asomó la caheça de la dicha serpiente, muy grande, fecha de madera pintada; e por su artefijio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirotos llenas de aguar ardiente, salieron ardiendo, que pareçía que verdaderamente se quemaban en llamas. Fue cosa por cierto que mucho bien paresçió (Pérez Priego, 2009: 35).

Con el tiempo el lujo y esmero escenográfico debió ir en aumento, pues al tratarse de espectáculos a través de los que se reflejaba el estatus socioeconómico de quien los organizaba y que, en muchos casos, podían devenir en un instrumento que facilitara el ascenso político-social del anfitrión, es lógico pensar que no se reparara en gastos a la hora de organizar estas celebraciones cortesanas, pues entre los nobles había cierto clima competitivo por organizar el evento más esmerado y espectacular (Canet, 1997: 114); sin embargo, pocos son los documentos conservados que den pistas acerca de la utilización de una esmerada escenografía en el ámbito cortesano antes de la llegada, ya en pleno siglo barroco, de los escenógrafos italianos Lotti y Fontana. Así, en la época de los Austrias mayores tenemos noticia, por ejemplo, de varios espectáculos dramáticos que fueron escenificados en la corte virreinal de Valencia –algunos de ellos relacionados en *El Cortesano* de Luis Milán– como la *Fiesta de Mayo*, evento acontecido entre abril y mayo de 1535 en la huerta del Palacio del Real, que destaca, como anota el profesor Sirera (1984: 268), por su cuidada escenografía:

Estaba un cielo de tela, pintado tan natural que no parecia artificial, con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él, y le hacian dar luz, no faltando estrellas que por sutil arte resplandecieron á la noche. Debajo dél habia una bellísima arboleda, con unos

le hagan entrega a Lucas de Iranzo de una carta en la que se le desafía a participar en un juego de cañas cuyo aliciente consiste en que, si el bando moro es vencido, se convertirá al cristianismo. El espectáculo acabó con la lógica derrota del bando mahometano y el bautismo paródico del profeta Mahoma en la fuente de la plaza de la Magdalena, por lo que, como puede observarse, el gran grado de histrionismo de todo el espectáculo es bastante manifiesto.

paseaderos de obra de cañas, cubiertas de arrayan, y entre ellos unas estancias en cuadro, hechas de lo mismo; y en medio de este edificio estaba una plaza redonda, arbolada al entorno de cipreses con asentaderos, donde estaba una fuente de plata, que sobre una columna tenía la figura de Cupido, que la representaba un mochacho muy hermoso [...] Tenía en la mano izquierda un ramo de flores, y en la mano derecha un guion real con una plancha de oro por bandera (Milán, 1874: 364-365).

También conservamos documentación en la que se atestigua el lujo y ostentación de este tipo de espectáculos en la corte real; un buen ejemplo del exceso escenográfico en este ámbito se desprende de la relación de la mascarada protagonizada por la princesa Juana y la reina Isabel, capitaneando cada una de ellas un séquito de siete damas, que tuvo lugar en 1564 en el Alcázar de Madrid. Espectáculo que, si bien, siendo rigurosos, no podría calificarse de dramático, sí tenía grandes dosis de histrionismo, pues cada bando representó en diferentes cámaras³⁹ una serie de invenciones cuyo aliciente era que ambas lideresas intentaran descubrir a la líder del bando rival de entre las damas disfrazadas y enmascaradas que participaban en la ejecución de los distintos cuadros escénicos. Sirvan las siguientes calas para ejemplificar el cuidado y esmero escenográfico del que gozaron estas invenciones:

La tercera inbención de la Princesa estaba en un boscaje muy espeso, un estanque cuadrado con quatro columnas, en cada esquina la suia; tenía este estanque quatro caños que corrían de bajo para arriba por un arte muy graçioso y sutil, y todo alrededor cuuerto con mui hermosas flores, que parecía el más hermoso prado que se puede ymaginar [...] En grandeza todo estaba tan estremado, que parecía tanuién que antes natural que hecho con artifiçio [...] La quinta inuencion de la Prinçessa fué una cueva encantada metida entre mui grandes peñas; heran tan hermosas, que parecían naturales [...] desta cueba salían ocho sierpes tan espantables, que parecían estar uibas [...] y luego como entró la Rreina, començaron las sierpes a dar silvos y a batir las alas y echar fuego por las bocas [...] La quinta invención de la Rreina fue muy buena. Hera un encantamiento en que estaba el Paraiso de Niquea en esta manera. Estaba un teatro muy hermoso que subían a él por siete gradas, todo hecho con columnas de oro, y todo colgado de brocado y muchos candeleros de oro con uelas blancas [...] y ençima de todo estaba una silla con muchas perlas y piedras y en ella estaba Niquea, la cosa más hermosa que se puede pensar; [...] dicen que era ynumerable el balor de joyas i piedras que tenía sobre sí (Ferrer Valls, 1991: 36-38).

Esta relación no es el único testimonio en el que se da cuenta de la cuidada escenografía de estos eventos, pues conservamos unos documentos en los que se constata el pago a dos escultores italianos, Juan Antonio Sormano y Juan Bautista

³⁹ Nótese que se trata, por tanto, de elementos escenográficos fijos y diseminados que bien recuerdan al escenario múltiple del teatro vinculado a los ciclos litúrgicos.

Bonanome, y al pintor flamenco Anton Van den Wyngaerde –conocido en España como Antonio de las Viñas– por su colaboración en varias comedias y espectáculos dramáticos que tuvieron lugar entre 1565 y 1567, suma que asciende a casi 5000 reales (Ferrer Valls, 1991: 71-72); si tenemos en cuenta que, como apunta el profesor Canet, en este periodo “la puesta en escena de un espectáculo se estipula en una media de 8 ducados” (1997: 117), lo que equivaldría a 88 reales, o que Lope de Rueda, el autor de comedias mejor pagado de su época, cobraba 100 reales por representación a repartir con el resto de miembros de su compañía (Ferrer Valls, 1991: 72), retribuciones económicas bastante generosas, pues el jornal medio en la época en Castilla la Nueva oscilaba entre los 34 y 40 maravedís diarios (Canet, 1991a: 83) –alrededor de un real, pues este equivalía a 34 maravedís en la época (Turégano, 2005: 225)–, las cantidades pecuniarias dedicadas a la escenografía de estas representaciones que tuvieron lugar en palacio son ingentes y denotan el gran lujo del que debieron hacer gala.

Acorde con este lujo escénico debía ir, consecuentemente, el vestuario de los participantes en estos espectáculos, aunque, de nuevo, la falta de documentación dificulta corroborar este hecho, especialmente en la época de los Austrias mayores; para este periodo podemos aducir, por ejemplo, las referencias a la indumentaria de los participantes de la *Fiesta de Mayo*, a la que hicimos alusión unos párrafos más arriba:

Venía delante de todos un Confaloner, con un caballo blanco cubierto de una red de oro guarnecida de muchas flores, y el vestido de lo mismo con un estandarte de seda verde, broslado todo de flores, y un guirnalda en la cabeza, de lo mesmo, sobre una cabellera [...] Venian en torno dél, vestidos en figura de ninfas, los cantores de su excelencia [...] una [...] venía vestida de una ropa montesina, toda broslada de montes, [...] otra [...] venía vestida con una ropa toda broslada de ondas de aguas del mar, [...] otra [...] venía vestida de una ropa toda broslada de muy lindas arboledas [...] Cada una d'estas ninfas traían muchas vestidas como ellas venían, que fue cosa de ver, y oirles tañer la diversidad de instrumentos que tañeron (Milán, 1874: 366-368).

También podemos citar algunos fragmentos de la relación del juego escénico que tuvo lugar en el Alcázar de Madrid, si bien en este caso, a nuestro parecer, la riqueza de los ropajes quedaba, a tenor de lo descrito en el relato, un tanto deslucida en comparación con el artificio y lujo escenográfico:

Sacó la primera inbençon desta manera: ocho portugueses [...] mui uien adreçados con capuças y barretes y puntas de oro [...] La primera inuencion de la Reina fue un entretejido de iedra, a manera de pared [...] Estaban en este entretejido [...] ocho ninfas, muy rricamente uestidas [...] Estaba la diosa Diana, la qual hera Doña Madalena de Bobadilla; estaba sin máscara, en pie,

delante de la Princesa, extremadamente aderezada, como pintan las diosas; tenía una corona de gran valor hecha de perlas de gordor de abellanas, y en medio de la corona una media luna de plata; el encaje y lo demás de cristal; tenía arco y aljaba de mucho precio (Ferrer Valls, 1991: 35-38).

Ya en la época de los Austrias menores la documentación acerca del vestuario de los participantes en estos espectáculos es más abundante, si bien es cierto que los textos literarios poca información ofrecen acerca de los ropajes e indumentaria que vestían en escena,⁴⁰ por lo que es necesario documentarse, de nuevo, a través de fuentes indirectas. Sirvan de ejemplo de este lujo, ostentación y boato las siguientes calas documentales:

Salieron cuatro reyes por puertas diferentes fingiendo venir de diversas partes [...] Liriodoro con baquero y basquiña de tabí de plata encarnado, bordado de cañutillos de vidrio negro, sombrero de falda grande [...] y la toquilla con una rosa grande de diamantes.

Leuridemo, con baquero y basquiña de oro encarnado, guarnición de plata, sombrero de falda larga, terciada, con rosa y cintillo de diamantes.

Rolando, con baquero de tabí encarnado, bordado todo de lentejuelas de plata, la basquiña de la misma tela bordada de labores grandes de relieve de cañutillos y hojuela de plata, sombrero de falda corta, trencillo de diamantes y una puntilla de pluma blanca con sus rizos.

Alizarán, con baquero de terciopelo negro guarnecido de plata, basquiña de tabí de oro encarnado y de la misma guarnición⁴¹ (Ferrer Valls, 1993: 250-251).

Sus vestidos heran de tela de oro y plata y tunicelas de velillo de lo mismo [...] Su Alteza [...] un yelmo de oro en la caveça con muchos diamantes y plumas de diversos colores, un çetro también de oro [...] Hera el vestido de tela de oro carmesí, con algunos rubís y diamantes sembrados en diversas partes del adorno [...] Los tocados de compostura extrahordinaria, y muchas plumas blancas las cuales colgavan tocas de belillo de plata, el un cavo andava suelto asta el suelo y el otro revuelto al braço; çintas y collares y braçales de muchos diamantes y rubís y cadenas de lo mismo muy preciosas [...] Los héroes con unos sayos de tela de oro naranjado asta ençima de la rodilla, con faldones y aldavas y almenas como las que suelen pintar en traje antiguo romano,

⁴⁰ La profesora Ferrer atribuye esta falta de detalle, en contraposición a las obras destinadas a los corrales de comedias, a que uno de los mayores alicientes de estos espectáculos para las damas de la corte era el diseño, preparación y exhibición de vestidos y máscaras, por lo que ningún dramaturgo osaba anticiparse a los deseos de las damas ni predeterminar cuál sería su vestuario (1991: 42).

⁴¹ *Relación de la famosa Comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado, que el Príncipe, nuestro señor, la cristianísima reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas de las señoras damas representaron en el Parque de Lerma, lunes 3 de noviembre de 1614 años*, publicada por F. Ramírez de Arellano y J. Sancho Rayón en *Comedias inéditas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, tomo IV de la Colección de libros españoles raros y curiosos, Madrid, 1873.

bordados y guarnecidos de oro [...] En las caveças tocados en forma de morriones, de la misma tela de oro, cuajados de perlas, [...] y diferentes joyas y cadenas⁴² (Ferrer Valls, 1993: 239-242).

El de la Reyna [...] con tres pares de faldones [...] y sembrados unos rótulos de diamantes, y aderezados con ellos la cuera, y mangas francesas abiertas y tomadas con alamares de diamantes, y un tocado de hojuela de plata [...] con tres riquísimas joyas de diamantes, que le aseguraban en el ombro derribado airosamente por la espalda, y al cuello el diamante rico y la perla peregrina⁴³ (Ferrer Valls, 1993: 291).

Como veremos al tratar en profundidad el teatro jesuita, la riqueza escenográfica y de vestuario es uno de los mayores puntos de contacto entre la práctica escénica cortesana y la dramaturgia ignaciana; sin embargo, este no será el único, ya que tanto las representaciones teatrales palaciegas como las jesuitas tenían un gran grado de circunstancialidad,⁴⁴ y, en ambas prácticas dramáticas, al igual que ya destacamos al hablar del teatro medieval, los espectáculos eran ejecutados por actores aficionados, pues, a pesar de que muchas de estas funciones áulicas eran conducidas por profesionales,⁴⁵ era habitual en ellas la participación de actores *amateurs*, es decir, los propios cortesanos e, incluso, los miembros de la familia real, práctica atestiguada ya en el XV, por ejemplo, en el momo que Gómez Manrique dedicó al príncipe Alfonso, en cuya representación intervinieron la infanta Isabel y sus damas de honor (Pérez Priego, 2009: 75).

⁴² *Sarao que sus magestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del príncipe nuestro señor don Filipe, cuarto deste nombre, en la ciudad de Valladolid, a los dieziséis del mes de junio, año de 1605*, relación incluida en *Memorial de cosas diferentes curiosas recopiladas por Juan de Cisneros y Tagle, corregidor de la Villa de Fromista y regidor perpetuo de la de Carrión, 4ª parte*, manuscrito conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura 9/426.

⁴³ Relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de *La Gloria de Niquea* del conde de Villamediana, publicada en sus *Obras líricas y cómicas*, Madrid, 1728.

⁴⁴ Al estar la representación de estos espectáculos en el ámbito cortesano ligada a determinados acontecimientos relevantes de la vida de la nobleza, se imponía cierto carácter de irrepitibilidad del hecho escénico, pues cada obra era ideada para ser representada una sola vez y en un contexto celebrativo determinado (Rodrigo, 1984: 178-179). Un buen ejemplo de este carácter circunstancial e irrepitible podemos encontrarlo en *La Visita* de Fernández de Heredia, compuesta para ser escenificada en 1525 durante las bodas de Germana de Foix con su segundo marido, el marqués de Brandemburgo, que años después volvió a ser representada, en 1540, con motivo del enlace, en segundas nupcias, del duque de Calabria –curiosamente, tercer marido de Germana– y Mencía de Mendoza, viéndose obligado Fernández de Heredia a modificar la pieza para adaptarla al nuevo contexto celebrativo (Sirera, 1984: 261-265).

⁴⁵ Entre 1561 y 1568 se representaron en el Alcázar de Madrid más de cuarenta espectáculos dramáticos, pasando por allí diversos dramaturgos profesionales como Lope de Rueda, Gaspar Vázquez o Alonso de Cisneros (Ferrer Valls, 1991: 69). La participación de actores profesionales no se dio solo en el ámbito de la corte, pues tenemos noticia, por ejemplo, de que en 1554 Lope de Rueda representó, en casa del conde de Benavente, un “auto de la Sagrada Escritura” ante el futuro Felipe II (Canet, 1991a: 81).

1.4. Teatro religioso renacentista

Tal y como ha destacado la crítica, el teatro religioso renacentista no constituye un bloque homogéneo, sino que, más bien, pueden distinguirse dos etapas que se corresponden, cronológicamente, con los reinados de Carlos I y Felipe II respectivamente (Reyes Peña, 2005: 10); así, mientras que en la época del emperador nos encontramos con un teatro de temática religiosa que, principalmente, tiene lugar en los templos religiosos y sus inmediaciones o en el interior de salones palaciegos,⁴⁶ con el paso del tiempo va abandonando estos espacios privados o semiprivados para tener lugar en la plaza pública,⁴⁷ viéndose la temática religiosa prácticamente monopolizada en tiempos de Felipe II por las piezas destinadas a ser representadas en las procesiones del Corpus ante una muchedumbre que se agolpa en las calles para asistir a estos espectáculos religiosos públicos en los que se dramatizan algunos de los misterios de la fe que profesa. De este modo, mientras que en la primera mitad del XVI se aprecia aún una marcada tendencia a la composición de piezas ligadas temáticamente a los ciclos litúrgicos, en la segunda mitad las obras de temática religiosa se centrarán, principalmente, en la exaltación de la Eucaristía (Pérez Priego, 2005: 138-139).

Precisamente, como quedó dicho al hablar del teatro medieval, una de las razones por las que la Iglesia rescata al teatro es por su utilidad como instrumento de divulgación doctrinal; sin embargo, con el paso del tiempo los espectáculos teatrales vinculados a la Iglesia se habían ido contaminando de elementos irreverentes que, centrados más en la vertiente lúdica del espectáculo que en la doctrinal, perturbaban el culto y corrompían, en cierta medida, las representaciones inspiradas en las Sagradas Escrituras que tenían lugar en el interior o las inmediaciones del templo. Buena muestra de esta corrupción que sufría el teatro religioso de principios del siglo XVI son las disposiciones del obispo de Badajoz Alonso Manrique, que prohíbe, en 1501, estos espectáculos aduciendo lo siguiente:

so color de conmemorar cosas santas y contemplativas [...] se hacen de tal manera que comúnmente provocan más al pueblo derrisión y distracción de contemplación que no lo traen a

⁴⁶ Recuérdese que por estas fechas un nutrido número de piezas dramáticas cortesanas, según acabamos de ver unas páginas atrás, desarrollaban una temática de corte sacro.

⁴⁷ Como apunta Reyes Peña, este tránsito supone, además, la liberación de este teatro del mecenazgo y servidumbre de nobles e Iglesia, a los que hasta ese momento se había visto sometido, hecho que propició que a partir de entonces los dramaturgos prestaran mayor atención a satisfacer el gusto popular (2005: 17).

devoción de la tal fiesta y solemnidad, y lo que es peor que allí se dicen palabras deshonestas y de gran disolución (Pérez Priego, 2003: 61).

En este contexto se asiste a un movimiento de reforma católica instigado por humanistas cristianos y prelados como Luis Vives, Francisco de Bobadilla, Martín de Azpilicueta o el mismo Alonso Manrique, y presidido, como apuntaba Marcel Bataillon, por la “voluntad de dar a los fieles una instrucción religiosa que los hiciese [...] sentir, si no comprender, los misterios fundamentales de la religión” (1964: 189); movimiento que aboga “por un nuevo teatro religioso [...] en el que se potencie la doctrina y la catequesis, que ponga freno a las irreverencias introducidas por la costumbre y se oriente hacia fórmulas más doctrinales y edificantes” (Pérez Priego, 2003: 60). Por tanto, a pesar de que el carácter catequístico-doctrinal del teatro religioso se intensificará a partir del Concilio de Trento, encontramos ya en la primera mitad del siglo XVI a una serie de autores que, insertos en ese clima reformador que apuntamos unas líneas más arriba, desplazarán el foco temático de sus obras dramáticas en aras de difundir las verdades y misterios de la fe,⁴⁸ de entre los que destaca la figura de Sánchez de Badajoz y sus farsas doctrinales.

La relevante posición de Sánchez de Badajoz dentro del panorama teatral hispano no radica solamente en su pertenencia a esta corriente de corte reformista, pues el talaverano será una de las piezas clave en la evolución que experimenta el teatro religioso de su tiempo; sus obras no solo serán compuestas para ser representadas, en su mayoría,⁴⁹ fuera del recinto sagrado, ya sea en las inmediaciones de la catedral de

⁴⁸ Si bien es cierto que, como quedó dicho, durante la primera mitad del siglo las piezas dramáticas de temática religiosa tienden a seguir los moldes de los dramas vinculados a los ciclos litúrgicos, algunos comediógrafos, en sintonía con este movimiento reformador, modifican notablemente los esquemas del drama litúrgico, sustituyendo las escenas de índole conmemorativa, que daban pie a procacidades y groserías, por otras cargadas de abundante contenido teológico. En esta línea encontramos, insertas en el ciclo navideño, piezas como la *Égloga de la Natividad* de Hernán López de Yanguas y el *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro, o en el ciclo de Pascua composiciones como *Tres pasos de la Pasión* y la *Égloga de la Resurrección*, atribuidas a fray Alonso de Castrillo, la *Representación de la aparición que hizo Jesuchristo a los dos discípulos que iban a Emaús* de Pedro de Altamira, y el *Auto que trata primeramente cómo el ánima de Christo descendió al infierno* de Juan Rodrigo Alonso de Pedraza (Espejo, 2013: 36).

⁴⁹ Algunas piezas de Sánchez de Badajoz tuvieron lugar en el interior de la catedral pacense, como la *Farsa del juego de cañas*, o en el palacio de los condes de Feria, donde fue representada la bíblica *Farsa de Tamar* (Pérez Priego, 1985: 15). En nuestra opinión el teatro del bachiller extremeño supone un buen ejemplo de la relación dialógica que mantendrán en la época el teatro religioso y la práctica escénica cortesana; conexión que, en el caso de Sánchez de Badajoz, se manifestará tanto estilística como organizativamente, pues el habla arrusticada, propia de los pastores cortesanos de tradición enciniana, no solo será omnipresente en las farsas del extremeño, sino que, además, todas sus piezas dramáticas comienzan con un *Introito* a la naharresca y terminan, en su mayoría, con un final cantado, lo que entronca directamente de nuevo con la práctica dramática de Juan del Encina, si bien, como apunta el

Badajoz en un escenario fijo (Pérez Priego, 1985: 59) o sobre carros insertos en la procesión del Corpus,⁵⁰ sino que, además, presentarán un distanciamiento temático con respecto de los motivos tradicionales del teatro sacro, pues, cuando el extremeño no prescinde de toda línea argumental en favor de la exposición directa de asuntos teológicos y morales a través del diálogo,⁵¹ confecciona piezas de corte simbólico, ya sea sirviéndose de la prefiguración alegórica de la temática bíblica⁵² o de la dramatización simbólica de la materia teológica.⁵³ Para contrarrestar este empacho doctrinal, o simplemente para ayudar al público a digerirlo mejor, Sánchez de Badajoz utiliza toda una serie de elementos risibles que contribuyen a amenizar lo escenificado en las tablas: así, desde el comienzo mismo de las piezas, nos encontramos con un pastor que, a través de su parlamento inicial, introduce la temática general de lo que va a verse en escena de la mano de la narración de anécdotas cómico-grotescas, cargadas de procacidades y desafíos e insultos al público asistente, aderezándose todo esto con los ataques que destilan los versos del talaverano, que tienen por objeto el carácter deshonesto y relajado de algunos miembros del estamento clerical,⁵⁴ y con el desfile de distintos personajes dramáticos –como la Negra o el Soldado fanfarrón⁵⁵–, que van desprendiendo a su paso comicidad y gracejo con las riñas y pullas que protagonizan en las tablas.⁵⁶ En este sentido no podemos obviar el contraste paródico que ofrecen los que podrían considerarse como auténticos protagonistas de las piezas del extremeño, el

profesor Pérez Priego, la naturaleza de estas formas líricas es sustancialmente distinta en ambos dramaturgos, pues mientras que en el teatro áulico enciniano “la incorporación del elemento lírico tradicional estaba buscada y valorada por sí misma [...] en el teatro [...] de Diego Sánchez estas concesiones líricas están controladas desde los planteamientos doctrinales que lo rigen [...] como una condensación de la doctrina moral o teológica” (1985: 48).

⁵⁰ En la acotación inicial de la *Farsa de Santa Susaña* podemos leer que “ha de ir la carreta hecha un verjel” (Barrantes, 1886: 129), lo que atestigua que, al menos, la pieza fue concebida para ser representada sobre un carro. Precisamente esta farsa del talaverano ha sido tradicionalmente considerada como uno de los testimonios más antiguos de esta práctica escenográfica en territorio castellano (Pérez Priego, 1985: 58).

⁵¹ A este modelo se ajustan varias de las piezas del extremeño, como la *Farsa Theologal* o la *Farsa del molinero*.

⁵² Como obras representativas de este tipo pueden apuntarse la *Farsa de Tamar*, la *Farsa de Abraham* o la *Farsa de los doctores*; piezas de temática bíblica que, en su mayoría, fueron compuestas para ser representadas en el marco celebrativo del Corpus Christi (Pérez Priego, 2003: 67).

⁵³ Pueden citarse como ejemplo de este modelo la *Farsa moral*, la *Farsa militar* y la *Farsa racional del libre albedrío*.

⁵⁴ Podemos apuntar como ejemplo de este tipo de crítica la *Farsa del matrimonio*, en la que vemos a un clérigo en pos de satisfacer sus apetitos carnales con la futura esposa de su criado y que, a la postre, lo que consigue es ser burlado y apaleado. Crítica que, como anota Pérez Priego, puede interpretarse desde la tradicional óptica anticlerical popular y que, en su opinión, queda inscrita en el movimiento de reforma que tiñe el teatro religioso de la primera mitad del XVI (1985: 24).

⁵⁵ Personajes que, como recuerda Oleza, tendrán un gran porvenir dramático (1984: 26).

⁵⁶ Tal y como anota Diago, muchos de estos elementos cómicos aparecían ya en el teatro cortesano (1990: 54-55), hecho que refuerza nuestra opinión de que Sánchez de Badajoz es uno de los mejores exponentes de la imbricación entre teatro religioso y áulico en la época que apuntamos unas notas atrás.

Pastor y el Clérigo, pues, como apunta Pérez Priego, el lenguaje arrusticado del primero –figura presente en todas las farsas– tiende a ridiculizar por oposición las pedantes intervenciones en lengua culta del segundo, plagadas de referencias bíblicas y sentencias teológico-morales que serán constantemente malinterpretadas por el Pastor, incapaz de entender correctamente los latines del religioso (1985: 54-55).

En varias ocasiones hemos hecho referencia a la festividad del Corpus Christi, destinada a celebrar el misterio de la transubstanciación del cuerpo de Cristo en la Sagrada Forma, instituida por el papa Urbano IV en la bula *Transiturus de hoc mundo* en el siglo XIII y de obligada celebración por todos los católicos según bula papal de Clemente V en 1311; celebración que, por disposición del papa Juan XXII, debía tener lugar mediante procesiones por las calles en las que se exhibiera el Santísimo Sacramento y en las que participaran representantes de los distintos estamentos eclesiásticos, civiles y sociales del municipio⁵⁷ (Morán, 2002: 74), extendiéndose desde entonces estos desfiles solemnes por toda la cristiandad y arraigando en la Península muy tempranamente, pues ya existía cierta devoción popular por la Eucaristía (Pérez Priego, 2003: 64), especialmente en la zona de Levante,⁵⁸ donde la procesión del Corpus cobró gran vistosidad con la presencia de *les roques*.⁵⁹ En tierras castellanas, según opina el profesor Pérez Priego, debieron comenzar a representarse a finales del XV y principios del XVI en paralelo a estas procesiones (2003: 64) pequeñas piezas dramáticas de temática religiosa que pueden inscribirse también dentro de ese clima reformador al que hicimos alusión páginas atrás, algunas de las cuales tenían por objeto la exaltación de la Eucaristía; representaciones que, aunque en sus inicios tendrían lugar

⁵⁷ A través de la procesión del Corpus se refleja un orden social, fuertemente jerarquizado, que interesaba mantener; así, tomando como foco el Santísimo Sacramento, cada clase y estamento ocupa en la procesión el lugar que le corresponde, pues cuanto más poderoso y mayor relevancia se tiene en el escalafón social, más cerca de la hostia se desfila (Valiente, 2011: 48).

⁵⁸ Tenemos constancia de estas procesiones en tierras levantinas poco después de su institución, pues se celebran en Barcelona al menos desde 1322, en Vich desde 1330 o en Valencia desde 1355 (Morán, 2002: 78), por poner solo unos ejemplos. En territorio castellano estos desfiles procesionales serán algo posteriores; una de las primeras ciudades en celebrarlos fue Sevilla, donde dichas procesiones pueden documentarse a partir de mediados del XIV (Sanz, 2007: 56).

⁵⁹ *Les roques* o *entremesos* son composiciones iconográficas dispuestas sobre plataformas móviles; conservamos documentación que atestigua la presencia de intérpretes humanos sobre los carros en época temprana, pues sabemos que en 1415 uno de ellos había contado con la intervención de varios niños cantores en la procesión de Valencia (Quirante, Rodríguez y Sirera, 1999: 101).

dentro del templo o en la inmediaciones de este, pronto se integraron dentro de la procesión junto a bailes y desfiles.⁶⁰

En un principio, ante la falta de una tradición dramática propia, los dramaturgos tendieron a componer piezas en sintonía con el teatro litúrgico navideño,⁶¹ sustituyendo, según anota Javier Espejo, “el tema de la llegada del Niño por el motivo eucarístico, sobre el que disertan los personajes” (2013: 37), aunque pronto encontraron en la escenificación de historias bíblicas, respaldados por la tradición exegética de las Sagradas Escrituras, el molde escénico a través del que representar sus argumentos simbólicos,⁶² pues como apunta Pérez Priego:

La Biblia se ofreció [...] como un repertorio lleno de posibilidades. Presentaba infinidad de historias sugestivas, de argumento completo y cerrado [...] que perfectamente podían ser representadas, reescritas teatralmente. Eran además argumentos en su mayoría conocidos y hasta familiares para el espectador de la época, por lo que resultaban muy convenientes para un teatro

⁶⁰ Las danzas que amenizaban las procesiones castellanas del Corpus pertenecen, principalmente, a dos tipos: las de ‘sarao’ y las de ‘cascabel’. Las de ‘sarao’ eran más cortesanas y ceremoniales, y sus intérpretes aparecían lujosamente vestidos; las de ‘cascabel’, que eran más populares y se bailaban al ritmo de instrumentos como el tamboril o la dulzaina, podía presentar cierto componente narrativo (Valiente, 2011: 54). La siguiente descripción de la procesión del Corpus sevillano de 1454, realizada por Gestoso a partir de algunos datos obtenidos del Archivo de la Santa Iglesia, puede ayudarnos a hacernos una idea de la espectacularidad y desarrollo que, a mediados del siglo XV, tenían estas procesiones en tierras castellanas: “Salían en la procesión doce mozos del coro con sendas hachas de cera que pesaban una arroba cada una, con ángeles pintados ó con flores naturales, otros llevaban pértigas de plata ó incensarios. Al acordado son de dos órganos portátiles, entonaban himnos 27 cantores entre ellos ocho con jubones y guirnaldas en las cabezas y además seis ángeles tañendo instrumentos y cuatro profetas con sendas filactéras de oropel, siguiendo luego la ‘roca’, que como los ‘pasos’ de nuestras procesiones era transportada ó empujada por hombres. En ella veíanse, también representados por hombres, á Jesús, la Virgen, Santo Domingo y San Francisco, con dos juglares [...] y otro que se ocupaba en lanzar truenos desde la ‘roca’ cobijados por un cielo de algodón en rama, azul, con sus estrellas el sol y la luna, el cual por medio de un mecanismo abríase y cerrábase de cuya operación se encargaban los angeles. También iban en la ‘roca’ los cuatro Evangelistas [...] Bajo las andas cerradas por paños (frontales), iban otros imitando el canto de canoras [sic]avecillas.” (1910: 93-94). La presencia de ‘rocas’ en la procesión sevillana tal vez se deba a la influencia de las procesiones levantinas, pues fueron varios los elementos irradiados a toda la Península desde el Reino de Aragón, como los desfiles de Gigantes, atestiguados ya en Barcelona en 1391 (Sanz, 2007: 57).

⁶¹ En esta línea pueden apuntarse la *Farsa sacramental* de López de Yanguas, conocida gracias a los fragmentos que reprodujo Cotarelo en 1902 (Pérez Priego, 2003: 75) o la anónima *Farsa del Santísimo Sacramento*, cuya composición ha sido datada por la crítica en 1520 y 1521 respectivamente (González Ollé, 1969: 134).

⁶² Como puede observarse hay un claro paralelismo entre la práctica dramática de Sánchez de Badajoz y estas piezas de carácter alegórico –no olvidemos que, como ya apuntamos, algunas de las obras del extremeño fueron compuestas para ser representadas en este marco celebrativo. Sin embargo, y pese a los puntos de contacto, ambas prácticas difieren, como anota Pérez Priego (1985: 68), en que, mientras las piezas destinadas a la celebración del Corpus se centran, principalmente, en el dogma eucarístico, la obra de Sánchez de Badajoz no se limita a la exaltación de la Eucaristía, pues el extremeño, centrado en crear a través de sus composiciones dramáticas una especie de catecismo escenificado que difunda el dogma y la moral cristianos, multiplicará las interpretaciones posibles del episodio bíblico, sirviéndose para este menester de un personaje narrador que, desde fuera del cuadro histórico escenificado en las tablas, se encarga de transmitir a los espectadores la exégesis de lo que están viendo representado (Pérez Priego, 1985: 38).

multitudinario. Y por otro lado [...], conforme había instaurado y desarrollado durante siglos la tradición exegética del texto bíblico, de ellos podía extraerse un sentido simbólico, prefigurativo, de manera que las figuras del Antiguo Testamento podían ser interpretadas como anuncios de la nueva ley y de la redención cristiana, y muchas incluso podían entenderse como preanuncio simbólico de la Eucaristía (2003: 65).

Si bien estas piezas prefigurativas alegóricas, germen del auto sacramental áureo, fueron la mayor contribución literaria de la festividad del Corpus⁶³ en la primera mitad del XVI, conservamos varias obras dramáticas, compuestas durante este periodo, que también tuvieron lugar dentro de este contexto celebrativo y merecen ser destacadas, como el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández⁶⁴ (López Morales, 2003: 189), la *Representación de la parábola de San Mateo* de Sebastián de Horozco o la *Tragedia Josephina*⁶⁵ de Micael de Carvajal; composiciones que, si bien no se centran en la exaltación de la Eucaristía, al escenificar diversos pasajes bíblicos tuvieron cabida dentro de la festividad del Santísimo Sacramento, pues, como apunta el profesor Pérez Priego, todas estas piezas dramáticas de temática religiosa “vienen a integrarse en un todo dramático, en un gran drama único que recorre la historia de la salvación desde la creación y caída del hombre hasta su redención por la encarnación de Cristo y el misterio de la Eucaristía”, formando un “todo teológico y dogmático” en el que “los autos inspirados en el Antiguo Testamento valen como anuncio y preparación de la redención, en tanto que los del Nuevo, vidas de santos y leyendas piadosas, recogen momentos puntuales de aquella historia de la salvación” (1987: 278-279).

⁶³ La festividad del Santísimo Sacramento resulta fundamental para la historia del teatro hispano no solo por haberse desarrollado en su seno el auto sacramental, género genuinamente español, sino porque al calor de la fiesta nacieron las primeras compañías de actores profesionales; profesionalización que se consolidó, en opinión del profesor Canet, a partir de la década de los 40, cuando el asentamiento de la burguesía ciudadana propició la demanda de espectáculos teatrales, similares a los que ya tenían lugar en los salones palaciegos, privados o semiprivados –como evidencia, por ejemplo, el prólogo de la *Comedia de Sepúlveda*, en la que unos personajes se dirigen a una representación dramática privada–, ya fuera en el interior de mesones o en las casas burguesas, que permitieron a estos primeros actores profesionales vivir dignamente todo el año de sus habilidades histriónicas y abandonar sus antiguos oficios (1997: 114). Aunque esta creciente demanda de espectáculos teatrales de carácter privado podría invitarnos a pensar que, con el tiempo, estas primeras compañías de actores pudieron experimentar cierto proceso de desvinculación de la fiesta del Corpus, lo cierto es que su celebración siguió siendo capital para estas agrupaciones, pues se formaban y disolvían anualmente en función de la festividad del Santísimo Sacramento (Oleza, 1984: 26).

⁶⁴ Como ya apuntamos al hablar del teatro cortesano, Fernández estuvo directamente vinculado a las celebraciones del Corpus salmantino desde su posición de cantor de la Catedral (Hermenegildo, 1972: 21), llegándose incluso a representar alguna de sus piezas profanas, como la *Comedia de Bras Gil* y *Beringuella* en las celebraciones de 1501 (Canellada, 1976: 12).

⁶⁵ Esta pieza resulta ser un testimonio bastante singular dentro de este contexto dramático, pues Carvajal traslada algunos de los elementos característicos de la tragedia clasicista, como su segmentación pentapartita, al marco celebrativo del Corpus. Incidiremos sobre los elementos de este teatro de corte clasicista más adelante.

A pesar de que, entrados ya en la segunda mitad del XVI, seguimos encontrando piezas estrechamente vinculadas a los ciclos litúrgicos,⁶⁶ como la anónima *Representación del nacimiento del Hijo de Dios Humanado* –compuesta para ser representada, con toda probabilidad, en la Catedral de Sevilla durante la vigilia navideña ante el cabildo eclesiástico y su entorno (Reyes Peña, 2003: 416)– o la *Victoria de Cristo* de Bartolomé Palau,⁶⁷ lo cierto es que la festividad del Corpus, gracias al gran desarrollo que alcanzó durante este periodo, tendió a acaparar el ingenio de los dramaturgos de la época (García Santosjuanes, 1984: 145), tal y como se desprende de la obra de algunos autores como Timoneda⁶⁸ o Cairasco de Figueroa,⁶⁹ a los que habría que sumar el gran caudal de testimonios,⁷⁰ en su mayoría anónimos, conservados gracias a varios repertorios de piezas religiosas: el *Códice de autos viejos*,⁷¹ que recoge 95 composiciones de temática religiosa, el manuscrito B2476 de la Hispanic Society of

⁶⁶ Piezas dramáticas que, en opinión de Ferrer y García Santosjuanes, acabaron desapareciendo por la creciente oposición eclesiástica a la representación de obras teatrales en el interior de los templos y por la reforma del Breviario romano que tuvo lugar en 1568 (1984: 83).

⁶⁷ Dramaturgo aragonés en cuya figura y obra nos centraremos más adelante.

⁶⁸ Aunque Timoneda inició su labor como autor de obras dramáticas religiosas antes de 1553, únicamente han llegado hasta nosotros los textos publicados a partir de 1557 (Canet, 2003: 466), es decir, los tres autos que conforman su *Ternario Espiritual* –el *Aucto de la Oveja Perdida*, el *Aucto de la Quinta Angustia* y el *Aucto del Nacimiento*– y los seis englobados en los *Ternarios Sacramentales*, todos ellos escritos en castellano salvo *La Esglesia*, compuesto en valenciano, y *El Castell de Emaús*, en el que combina el castellano y el valenciano (Reyes Peña, 2003: 422). Aunque el *Aucto de la Quinta Angustia* y el *Aucto del Nacimiento* se inscriben aún en los ciclos de Pascua y Navidad respectivamente, el resto de piezas están vinculadas a la festividad del Corpus y en ellas, en opinión de García Santosjuanes, se refleja claramente el proceso de evolución que experimentó el teatro religioso de la época hacia el auto sacramental áureo, pues mientras el *Aucto de la Oveja perdida*, el *Aucto de la Fée* y el del *Castell de Emaús* todavía están vinculados a las viejas fórmulas de las farsas religiosas, el *Aucto de la Fuente de los Siete Sacramentos*, el de *La Esglesia* y el de *Los Desposorios* se ajustan a la utilización del teatro como vía de explicación del dogma eucarístico (1984: 144).

⁶⁹ De las cuatro obras compuestas por el dramaturgo canario que conservamos, tres están relacionadas con la festividad del Corpus: *Comedia del Alma para el día del Corpus Christi*, *Tragedia de Santa Susana para el día del Corpus* y *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*; aunque en el título de la última no se explicita su relación con la festividad del Santísimo Sacramento, no solo posee alusiones eucarísticas, sino que, además, uno de los villancicos que compone la pieza la sitúa en este contexto celebrativo (Reyes Peña, 2003: 424). Ahondaremos en ella y en la figura del canario en lo sucesivo.

⁷⁰ Si tenemos en cuenta que, como apunta el profesor Pérez Priego, “habría mucha más ‘materia’ representable que, sin embargo, no ha sobrevivido” (1987: 274), de la que tenemos constancia por documentación indirecta, el caudal dramático vinculado con la festividad del Corpus que circulaba en la época por la Península debía ser ingente.

⁷¹ Repertorio dramático para la festividad del Corpus, vinculado en opinión de Pérez Priego a una compañía de actores –en concreto a la de Alonso de Cisneros– (1987: 276). Si bien la crítica lo ubica unánimemente en la segunda mitad del XVI, hay discrepancias a la hora de establecer una horquilla temporal más precisa, pues mientras que Reyes Peña sitúa el código en el periodo comprendido entre 1550-1575 (2003: 394), Pérez Priego localiza la composición de las piezas contenidas en él entre 1559 y 1578 y ubica su compilación entre 1570 y 1578 (1987: 263-264). Las piezas recogidas en el código pueden dividirse temáticamente en Historiales –bíblicas, hagiográficas, mariológicas e histórico-legendarias–, Alegóricas y Bíblico-alegóricas (Reyes Peña, 1999: 23).

America,⁷² el manuscrito M/199 de la Biblioteca Menéndez Pelayo⁷³ y el conocido como ‘Manuscrito de 1590’, custodiado en la Biblioteca Nacional bajo la signatura Mss 14864, compilación en la que ahondaremos más adelante. Testimonios que, en su conjunto, evidencian el proceso de gestación del auto sacramental áureo como nuevo género literario.

Si bien es cierto que el teatro jesuita se inscribe en la órbita del teatro religioso postridentino y, por tanto, su carácter eminentemente catequético viene condicionado por los nuevos aires que se insuflaron en la cristiandad tras el Concilio, los puntos de contacto del teatro escolar jesuita con la producción dramática fruto de esa renovación del teatro religioso que venimos apuntando son bastante manifiestos, ya que ambas dramaturgias devinieron en un potente divulgador de doctrina cristiana a través de la teatralización de historias bíblicas. Pero es en los autos sacramentales producto tanto de las plumas ignacianas como del teatro religioso público donde las concomitancias son más evidentes, ya que las diferencias entre ambas prácticas se reducen, a veces, a la lengua utilizada –latín en el caso del teatro escolar, castellano en las obras populares– o a la presencia de diversos motivos como el de la evangelización de los paganos, de importancia capital para la Compañía, por lo que, como apunta Alonso Asenjo, en muchos casos es difícil determinar cuándo un auto pertenece al acervo popular y cuándo al teatro de colegio (1995a: 20).

⁷² De las seis piezas anónimas que compila, al menos cinco pudieron haber sido compuestas para la celebración del Corpus, pues cuatro de ellas son de temática eucarística –*Acto del Santísimo Sacramento. Año 1572, Auto del Santísimo Sacramento, Loa hecha año 1574. Un acto hecho en el mismo año y Acto del Santísimo Sacramento; hecho en Andújar, año 1575*– y la quinta, el *Auto de Tamar*, aunque es de temática histórico-bíblica y no posee alusiones eucarísticas explícitas, en opinión de Reyes Peña bien pudo ser compuesto para ser representada el día del Corpus (2003: 409).

⁷³ El manuscrito incluye tres piezas eucarísticas anónimas: *Égloga al Santísimo Sacramento sobre la parábola evangélica Mateo 22 y Lucas 14, Égloga intitulada Viaje del cielo y Égloga al Santísimo Sacramento sobre la figura de Melquisedec.*

2. EL TEATRO ESCOLAR JESUITA

Como ya hemos ido apuntando a lo largo de estas páginas, el teatro para los jesuitas era, aparte de un instrumento de difusión de doctrina y preceptos cristianos, un recurso pedagógico, por lo que la práctica escénica jesuita queda encuadrada en la dramaturgia escolar-universitaria. Su pertenencia a esta corriente dramática explica una de sus principales características, al menos en sus inicios: se trata de un teatro escrito en latín pensado para auxiliar a profesores y alumnos en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua del Lacio. Sin embargo, a pesar de que los lazos con la tradición teatral universitaria son tan firmes como evidentes, también hay un punto en el que ambas prácticas se oponen diametralmente: el material temático teatralizado; y es que, si bien es cierto que en las comedias humanísticas, entre alcahuetas, jóvenes promiscuos y criados deshonestos, subyace, como quedó dicho, un fin moralizante, no supone ningún esfuerzo imaginar que para los miembros de la orden ignaciana este tipo de tramas argumentales resultarían impropias,⁷⁴ pues lo dramatizado en las tablas se oponía a los preceptos y valores cristianos.⁷⁵

Este hecho influyó en la elección de obras para sus primeras funciones teatrales, pues, a pesar de que los jesuitas tendían a llevar a las tablas solamente obras compuestas por los miembros de la Compañía (Griffin, 1984: 48), a falta de piezas escritas por sus plumas que se ajustaran a sus necesidades pedagógico-doctrinales encontraron en las obras de la corriente que conocemos bajo el membrete de ‘Terencio Cristiano’ una serie de piezas dramáticas escritas en latín que se amoldaban a los preceptos de la moral

⁷⁴ La literatura clásica les mereció a los jesuitas una opinión similar, pues si bien, como reconocía el propio Ignacio de Loyola, los textos literarios clásicos incluían elementos ejemplares para el espíritu y útiles para la vida de los estudiantes, también contenían pasajes con un acuciado carácter deshonesto, por lo que estas obra debían depurarse de todos sus elementos perniciosos (Sebastià, 2012: 117-118). Consideraciones que motivaron la expurgación por parte de los miembros de la orden ignaciana de las comedias de Terencio, pues al ofrecer un modelo de latín muy puro resultaban ideales para ser utilizadas como ejemplo de composición teatral, pero necesitaban, desde la óptica jesuítica, una depuración temática; expurgo cuyos primeros intentos tuvieron lugar ya en la segunda mitad del XVI por parte de André des Freux, quien emprendió su labor por petición expresa del padre fundador, Jerónimo Nadal y Luis de la Cruz (Sebastià, 2015: 42-45).

⁷⁵ La mayor diferencia pedagógica entre las universidades de la época y los colegios jesuitas radica en que, mientras en los centros universitarios se buscaba fundamentalmente una formación puramente humanística siguiendo principios ético-morales no derivados de los valores cristianos, en los colegios regentados por los jesuitas se intentaba aunar formación intelectual y moral cristiana; así, la motivación pedagógica jesuita tenía dos fines: “el vno, que salgan los hombres muy insignes y rraros en letras; el otro fin es que, enseñando letras, juntamente se enseñen los oyentes biuir pía y christianamente, y se pueden endereçar a lo que fuere mayor seruicio de Dios nuestro Señor” (Alonso Asenjo, 1995a: 28).

cristiana.⁷⁶ Así, las primeras representaciones dramáticas jesuitas tuvieron por objeto obras insertas en esta corriente, como el *Acolastus* de Guillermo Gnaphaeus – representado, previa modificación del padre Acevedo,⁷⁷ en Córdoba en 1555– o el *Euripus* de Livino Brecht, representado también por los jesuitas de Córdoba en 1556, piezas dramáticas en las que, en palabras de Menéndez Peláez, “ya se observan algunas de las características [...] que acentuarán los dramaturgos jesuitas, como la tendencia moralizante, el empleo de personajes alegóricos o la mezcla más o menos abigarrada de elementos paganos y cristianos” (2006a: 592). Junto a la escenificación de estas obras en los colegios de la Compañía de toda Europa⁷⁸ se dio comienzo a la práctica dramática genuinamente jesuita.

2.1. Caracterización del teatro jesuita hispano

2.1.1. Teatro latino en cinco actos

Al tratarse de un teatro inscrito en la tradición dramática humanística-universitaria, sus manifestaciones debían emplear la lengua del Lacio, lo que, por un lado, facilitó, como acabamos de señalar, el acceso a una serie de obras que ya estaban circulando por los centros académicos europeos y, por otro, la exportación de las piezas dramáticas genuinas de la Compañía a través de una red de centros educativos que, con el paso del tiempo, iba creciendo a pasos agigantados (Griffin, 1975: 407-408).

La inclusión de un prólogo –presente ya en el teatro clásico– y un argumento que preceden a la acción dramática, y la división pentapartita que articula inicialmente las obras del teatro jesuítico también fueron herencia del teatro universitario, pues, como apunta el profesor Canet, aunque las comedias humanísticas no estaban divididas en actos, hacia finales del Cuatrocientos empieza a imponerse, quizá por influjo de las

⁷⁶ Los integrantes de dicha corriente no fueron los primeros en amoldar las formas del teatro clásico latino a los preceptos de la doctrina cristiana dentro del contexto humanista, pues Pietro Domizi, a mediados del siglo XV, ya perseguía a través de sus composiciones el ideal de escribir comedias latinas con contenidos cristianos, es decir, obras que fueran “la expresión de un modo de sentir cristiano, que sirvan para exaltar la fe y las buenas costumbres y pongan en escena personajes dignos de ser imitados por su virtud” (Canet, 1993: 14). En el ámbito dramático escolar hispano los humanistas cercanos a Erasmo no dejaron de lado la formación moral y religiosa de sus alumnos, aunando en sus composiciones la imitación de los clásicos y la temática bíblica, como hicieron, entre otros, Cassá o Juan de Valencia (Alonso Asenjo, 1998: 167).

⁷⁷ En palabras del propio Acevedo, la modificación consistió en quitar “algunas cosas que pudieran ofender los ojos y oídos de los presentes; y lo que contenía cada acto declaraban rithmos castellanos de las mismas, sacada alguna exortación para las costumbres” (*Litterae Quadrimestres*, III, p. 627).

⁷⁸ Nigel Griffin, en su artículo “Lewin Brecht, Miguel Venegas, and the School Drama: some further observations”, documenta una decena de representaciones de la *Acolastus* de Gnaphaeus en distintas localidades europeas en un lapso que abarca poco más de tres lustros.

ediciones impresas, quizá por influencia de los seguidores de la poética horaciana, la división en cinco actos (1993: 18) en la dramaturgia escolar-universitaria. Segmentación que fue evolucionando paulatinamente, en consonancia con el teatro profano; así, a partir de los años ochenta empiezan a aparecer obras segmentadas en cuatro actos⁷⁹ (Alonso Asenjo, 1995a: 43), hasta llegar, con el paso del tiempo, a la división tripartita que, por lo general, presentan las composiciones de las plumas jesuitas en pleno siglo XVII, ajustándose a los usos del teatro de la época. En cuanto a la división interna de los actos en escenas cabe destacar que, al no existir una regularidad temporal en lo referente a la extensión de las partes que integran la obra, su segmentación es muy variable, pues los dramaturgos jesuitas estaban más centrados en buscar la unidad de la acción dramática que en la simetría y el paralelismo en cuanto a la duración de cada acto (Menéndez Peláez, 2010a: 198); un buen ejemplo de esta distribución un tanto errática de escenas sería la *Tragedia quae inscribitur Vicentina*,⁸⁰ pues está formada por diecinueve escenas divididas en cinco actos, en los que, mientras el tercero aglutina seis escenas, el último está formado por tan solo una o el primero está compuesto por dos, lo que evidencia que el padre Bonifacio no atendió a los preceptos clásicos⁸¹ al componer y segmentar su obra,⁸² sino que, más bien, se guió por criterios argumentales.

⁷⁹ En el paso de la división pentapartita a los tres actos encontramos piezas que, al igual que en el teatro profano, estaban articuladas en cuatro jornadas, como la *Historia Filerini* o *El triunfo de la Fee divina sobre la razón humana con la circuncisión del entendimiento y de los cinco sentidos*.

⁸⁰ El empleo del latín y la segmentación pentapartita de las obras del *scriptorium* ignaciano podría hacernos pensar a priori que estas tragedias jesuitas se ajustan a los moldes clásicos del género; sin embargo, como apunta Hermenegildo, lo que los dramaturgos de la Compañía cultivaron fue “algo que llamaron con tal nombre, pero que no tenía correspondencia exacta con el concepto clásico” (1973: 91). En lo que respecta al teatro hagiográfico jesuita, objeto de estudio de esta tesis, parece que la denominación ‘tragedia’ coincide, a tenor de los testimonios conservados, con las piezas de temática martirológica, mientras que la denominación ‘comedia’ se emplea en composiciones en las que, si bien también se escenifica la muerte de los santos protagonistas, como la anónima *Comedia de San Alejo* o la *Comedia de la Gloriosa Magdalena* del padre Cigorondo, esta no tiene lugar de forma violenta. Sin embargo, con el paso del tiempo, la denominación ‘comedia’ tendió a generalizarse, como evidencia, por ejemplo, la *Comedia de Santa Catalina* del padre Hernando de Ávila, en la que se dramatiza el martirio de la santa Alejandrina.

⁸¹ A la hora de componer sus obras, los dramaturgos de la orden ignaciana apenas prestaban atención a las unidades clásicas de espacio, tiempo y acción. En la base de la ruptura con la unidad espacial tal vez resida la influencia del teatro universitario, pues la multiplicidad de espacios típica de la comedia humanística conculcaba sistemáticamente esta unidad; en cuanto al resto de unidades, mientras que la unidad de tiempo, por motivos argumentales, era prácticamente imposible de seguir en las obras de temática hagiográfica, en algunas piezas también se transgredió la unidad de acción, presentándose, como apunta González Gutiérrez, varios personajes protagonistas y ofreciendo finales distintos para cada uno de ellos (1994: 36). Libertad frente a las unidades clásicas que, para el crítico leonés, es posible que influyera en el teatro posterior (1994: 15).

⁸² Horacio, uno de los críticos clásicos más influyentes en el Renacimiento (Viñas, 2002: 90), planteaba en la *Epistola ad Pisones* que las distintas partes de la obra poética tenían que estar organizadas de forma proporcional y constante, de manera que el resultado fuera un todo equilibrado y funcional (Asensi, 1998: 133).

Pero volvamos al uso de la lengua del Lacio en el teatro vinculado a la orden ignaciana; desde las primeras manifestaciones del teatro jesuítico se observa una conculcación de la norma, ya que aunque algunas de las piezas están escritas en latín, ya sea en prosa, ya sea en verso o combinando ambos,⁸³ nos encontramos en los inicios de la dramaturgia jesuita hispana con obras en las que se alterna la lengua del Lacio con el romance.⁸⁴ De este modo, frente a obras como *In honorem divae Catherinae* o la *Tragedia Lucifer furens*, ambas del padre Acevedo y compuestas íntegramente en latín combinando prosa y verso, en algunas piezas se alternan el latín y el romance, como la *Tragoedia Namani* del padre Bonifacio o la *Comoedia Occasio*, del padre Acevedo; conculcación que fue *in crescendo*, pues no solo se empleó el latín y el castellano, sino que las plumas jesuitas dieron cabida en sus obras a otras lenguas romances⁸⁵ o a dialectos literarios como el sayagués⁸⁶ –así, por ejemplo, lo hace el padre Acevedo en su *Diálogo del Nacimiento*⁸⁷ o el padre Bonifacio en la *Tragedia quae inscribitur Vicentina*–, llegando, con el tiempo, a componerse piezas íntegramente en castellano, como el *Auto de la oveja perdida*, la *Dança para el Santísimo Sacramento* o las *Bodas del hijo de Dios con la Naturaleza humana*, fruto todas ellas de la pluma del padre

⁸³ Si bien en los comienzos de la práctica dramática jesuita la prosa tuvo mayor peso en las piezas teatrales producto de las plumas de la Compañía, a partir de los años 80, como ha remarcado Alonso Asenjo, y por influjo del teatro profano, empezó a predominar el verso en las obras vinculadas a la orden ignaciana (1995a: 43). Versificación que, por otro lado, presenta una variada polimetría, aspecto original y característico de nuestro teatro de colegio (Alonso Asenjo, 1995b: 208), pues los dramaturgos jesuitas combinaron en sus obras estrofas de raigambre popular, como romances, redondillas y quintillas, con otras de carácter cultista, como sonetos, liras y octavas reales, conculcando la norma habitual del teatro religioso de la época, caracterizado, como apunta Reyes Peña, “por la falta de variedad y la casi completa ausencia de polimetría” (2003: 401); diversidad métrica que, en opinión de Menéndez Peláez, favoreció la implantación de la polimetría característica del Barroco (1995: 61).

⁸⁴ De hecho esta mezcla ya estaba presente en la versión de *Acolastus* que se representó en Córdoba, pues, como ya citamos “lo que contenía cada acto declaraban ritmos castellanos de las mismas, sacada alguna exortación para las costumbres”.

⁸⁵ Plurilingüismo que suele aparecer en las escenas episódicas cuya finalidad era ofrecer un momento de descanso y de distracción, reavivándose así, en opinión del profesor Alonso Asenjo, la atención cansada del espectador (1995a: 44).

⁸⁶ En sentido estricto el término ‘sayagués’ hace referencia al dialecto hablado por los labradores de Sayago, al suroeste de la provincia de Zamora, si bien ha hecho fortuna en la historia literaria para designar al habla arrusticada, convertida en un dialecto literario convencional, que emplean algunos personajes dramáticos de nuestro teatro clásico, y cuya base lingüística, en opinión de Lihani, ha de localizarse en el ‘charro’, dialecto hablado por labradores y rústicos del área salmantina (1973: 3-8), de donde eran procedentes Juan del Encina y Lucas Fernández, quienes lo pusieron de moda con sus piezas pastoriles, a las que hicimos referencia en páginas anteriores.

⁸⁷ Con el marbete ‘diálogo’ o ‘coloquio’ solían denominarse entre el *scriptorium* ignaciano piezas teatrales menores, herederas del diálogo humanístico, que consistían en sucesiones de escenas con muy poca acción dramática, pues en ellas primaba el discurso sobre la acción (Alonso Asenjo, 2012: 160-161). Sin embargo, parece que con el tiempo se produjo cierta confusión terminológica, pues algunas composiciones son denominadas ‘coloquio’ o ‘diálogo’ cuando, en realidad, poco tenían que ver con este modelo; un buen ejemplo de esta confusión lo encontramos en el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado* del padre Salas, inspirada en las vivencias de Luis Gonzaga y que, como veremos llegado su momento, se trata de una auténtica comedia de santos.

Bonifacio. Por tanto, en vez de un teatro latino o neo-latino, lo que hallamos en el ámbito de la dramaturgia jesuita hispana es un teatro hispano-latino, pues la mayoría de las piezas teatrales ignacianas del siglo XVI alternan el latín y el romance (Alonso Asenjo, 1995a: 43), si bien el empleo de la lengua del Lacio en las obras de esta centuria es preponderante, pues, según Menéndez Peláez, “los dramaturgos del teatro jesuítico a lo largo del siglo XVI son más proclives a utilizar el latín –debido, sin duda, al fervor académico que suscitan los ‘studia humanitatis’– en menoscabo del castellano” (2011: 27).

Este fenómeno, que en el ámbito escolar-universitario no es exclusivo de los dramaturgos de la Compañía,⁸⁸ responde a cuestiones propagandísticas⁸⁹ y catequísticas; y es que, si bien es cierto que, como apunta Menéndez Peláez, algunos de los asistentes podían acudir a las representaciones dramáticas por puro esnobismo aunque apenas pudieran entender algo de lo verbalizado en las tablas, ya que el latín era una lengua de prestigio en la época⁹⁰ (2006a: 602), el público que asistía a las representaciones era muy heterogéneo y, por norma general, desconocía la lengua del Lacio⁹¹ (Alonso Asenjo, 1998: 179), pues estaba integrado principalmente por los familiares y allegados de los representantes, que no eran otros que los estudiantes del colegio,⁹² por personalidades locales, ya fueran civiles, nobiliarias y eclesiásticas,⁹³ y, en definitiva, por todos aquellos que quisieran acercarse a ver la representación simplemente por disfrutar del espectáculo aunque no captaran el mensaje en su

⁸⁸ Juan Lorenzo Palmireno, por las mismas fechas, alternó en sus obras el latín y el castellano e introdujo pasajes en otras lenguas como el griego, el italiano o el portugués (Picón, 2006: 59). Algo similar hicieron Juan de Valencia, Cassá o Gil (Alonso Asenjo, 1998: 179-180).

⁸⁹ La función propagandística que para los jesuitas tuvo el teatro está relacionada con muchas de las características de esta práctica dramática y es fundamental tenerla en cuenta para entender en toda su magnitud la dramaturgia de la Compañía. Iremos haciendo referencia a ella a lo largo de varios puntos de esta caracterización.

⁹⁰ Según apunta Menéndez Peláez “el latín era una lengua bien vista socialmente; era la lengua aristocrática obligada en las sesiones académicas y eruditas, porque era lo elegante, lo que estaba de moda; era signo de prestigio cultural: El latín era el espejo en que se miraban las nuevas lenguas neolatinas que empiezan a expandirse a lo largo del Renacimiento” (2001: 51).

⁹¹ Característica del público de la que eran bien conscientes los dramaturgos y que incluso recogían en sus textos, como hizo el padre Acevedo en *Philautus*: “Ahora porque considero que buena parte de vosotros desconoce el latín, lo que he dicho será enunciado en la lengua materna” (González Gutiérrez, 1994: 49).

⁹² Si bien tenemos constancia de la participación de actores profesionales en espectáculos teatrales organizados por los jesuitas, como, por ejemplo, durante los festejos celebrados en Monforte de Lemos en agosto de 1619 con motivo de la consagración de la iglesia del colegio que regentaba la orden ignaciana en dicha localidad (Alonso, 2005-2006: 2), lo habitual era que los intérpretes de las composiciones dramáticas vinculadas con los colegios jesuitas fueran los estudiantes de estos centros educativos.

⁹³ Las relaciones de estos espectáculos dan cuenta del ilustre público que solía acudir a las representaciones de la Compañía: “Estuieron en ella [representación] muchas personas de todos estados; el Rmo. [el obispo] con todo el clero, los inquisidores y los offiales reales y de la ciudad, y religiosos de todas las religiones que en esta ciudad nos muestran mucho amor” (Menéndez Peláez, 1995: 41).

totalidad,⁹⁴ pues el que en estas piezas se representaran argumentos bíblicos de sobra conocidos por el público debía auxiliar a la exégesis de lo representado en las tablas (Alonso Asenjo, 1995a: 28). Por tanto la función pedagógica de este teatro entraba en conflicto con su función catequística, ya que, si la formación académica de los estudiantes era importante para los miembros de la Compañía, lo era aún más su misión propagadora de la doctrina y moral cristiana, pues entroncaba directamente con la esencia primitiva de la Orden y, en definitiva, con su razón de ser. Ello condicionó que, en aras de que el mensaje doctrinal calara en el mayor número de almas posible, el castellano fuera desplazando paulatinamente al latín,⁹⁵ relegándolo, en pleno siglo XVII, a una posición secundaria cuando no inexistente,⁹⁶ desplazamiento lingüístico en favor del castellano que devendrá precisamente en una de las características más notables del teatro de los jesuitas en España (Alonso Asenjo, 1995a: 30). Llegados a este punto no podemos obviar que para los dramaturgos de la orden ignaciana el teatro era un “sermón disfrazado”,⁹⁷ tal y como aseveraban ellos mismos en sus obras,⁹⁸ quedando para algunas de estas plumas supeditado, como dijimos, lo artístico a lo

⁹⁴ Parece ser que, a pesar de las barreras lingüísticas, la respuesta popular a las representaciones teatrales públicas en latín era masiva, pues la tragedia *Gastrimargus* del Padre Romanyà fue representada el 2 de mayo de 1562 en Palma de Mallorca ante 8000 espectadores (Picón, 2006: 55), número que aunque puede parecer hiperbólico bien pudo ser real si tenemos en cuenta que la ciudad de Palma, 23 años después, estaba habitada por unas 26.000 personas, contando la isla entera con más de cien mil habitantes por las mismas fechas (Vidal, 1977-78: 58).

⁹⁵ Si bien es cierto que la presencia del castellano en estas piezas teatrales es bastante disforme, pues depende de cada dramaturgo, en palabras de Menéndez Peláez el proceso podría generalizarse de la siguiente manera: “en un primer momento, se comenzó por utilizar un prólogo en romance que se anteponía a cada acto y que resumía el argumento de lo que se iba a representar; en otras ocasiones, había dos prólogos, uno en latín en boca del ‘interpres primus’ y otro en castellano que lo recitaba un ‘interpres secundus’. De esta manera, el espectador recibía esta información previa, la suficiente para que pudiera seguir el desarrollo de la acción dramática en lengua latina. En una segunda etapa, el castellano ya se utilizará en los diálogos, si bien se observa una cierta diglosia en el sentido de que los personajes principales y más nobles utilizarán la lengua latina, mientras que los secundarios y plebeyos lo harán en romance” (1995: 84).

⁹⁶ Aunque nos encontramos con algunas composiciones en las que se alterna el castellano con el latín, como es el caso de la *Comedia del Beato Estanislao Koska*, y con obras compuestas en su totalidad en la lengua del Lacio, como la pieza conocida bajo el título de *Sanctus Ignatius*, generalmente las obras dramáticas jesuitas del periodo áureo suelen estar escritas en su totalidad en castellano.

⁹⁷ Al recordar el padre Valdivia la actividad de estos primeros dramaturgos de la Compañía destacaba, precisamente, esta labor pastoral: “A ningún trabajo perdonaba el celo de aquellos primeros padres, ni dejaban medio acomodado a ganar almas, de que no se aprovecharen. Componían comedias y diálogos tan espirituales y devotos que eran sermones azucarados y eficaces” (Menéndez Peláez, 1995: 55).

⁹⁸ Es un sermón disfrazado;
hablan burlando y de veras;
entre cosas plazereras
el provecho irá mezclado. (Menéndez Peláez, 1995: 103)

doctrinal;⁹⁹ por tanto, para que el contenido de estos sermones azucarados llegara al mayor número de personas posible, el mensaje debía transmitirse en castellano.

Pero en la base del desplazamiento de la lengua del Lacio hubo, junto a los motivos de carácter doctrinal, una motivación más mundana; y es que, cuanta más gente acudiera a los espectáculos organizados por la Compañía, producto y prueba fehaciente de la efectividad de su especial modelo pedagógico, mayor afluencia de niños habría en sus escuelas, captándose así no solo nuevos estudiantes, sino también futuros miembros en potencia de la Orden, a la par que los jesuitas podrían obtener el apoyo de simpatizantes y benefactores¹⁰⁰ entre las clases privilegiadas (Alonso Asenjo, 1995a: 30), y alcanzar, en consecuencia, mayor prestigio e influencia.¹⁰¹ Por tanto, las representaciones teatrales vinculadas a la Compañía también respondían a un fin propagandista, pues se convirtieron en altavoz de las virtudes del método pedagógico jesuita, y como en todo elemento de propaganda, a cuantas más personas se transmita el mensaje, mejor; por ello, para no perder efectividad y llegar a un mayor número de espectadores, el castellano debía relegar al latín en estos espectáculos.

⁹⁹

Contaros he vna historia en breue summa
la qual ueréis después representada;
porque lo que se ue a los ojos mueue
mucho más que lo que al oydo damos.
El grande observador [de] aquesta arte
no me diga: ‘aquí faltó el decoro’;
‘mejor estotro fuera’; bien entiendo
faltar en mucho y no llegar
con muchas partes al decoro antiguo;
mas túuose atención más al prouecho,
poniéndolo delante de los ojos,
que no al arte seruir curiosamente. (Menéndez Peláez, 1995: 50)

Esta supeditación redundó en la calidad artística de las piezas dramáticas jesuitas, pues al estar las plumas ignacianas más pendientes del fruto pastoral que de cumplir con las normas estéticas muchas de las piezas perdieron en calidad artística (Menéndez Peláez, 1995: 30-31).

¹⁰⁰ Necesarios, por ejemplo, para que la educación fuera gratuita en los centros jesuitas, tal y como atestiguaba el padre Bonifacio: “Nada más útil y honroso para una ciudad que un buen colegio. Al nuestro vienen de lugares distantes [...]; nuestros jóvenes declaman, escriben, hablan y recitan versos, que no parecen cosa de muchachos; el pueblo asiste gustosísimo a la comedias y tragedias que ellos mismos representan; la juventud se forma al mismo tiempo en letras y virtud; la enseñanza es enteramente gratuita” (Menéndez Peláez, 1995: 32). Los benefactores también ayudaban a financiar espectáculos de la orden ignaciana; así, por ejemplo, tenemos constancia de que varios nobles contribuyeron económicamente en las celebraciones por la beatificación de Francisco Javier que tuvieron lugar en el Colegio Imperial de Madrid, tal y como apunta Florencio Segura: “la condesa de Miranda entrega 1000 reales, 600 el duque de Monteleón, 550 la condesa de Malagón, 500 la duquesa de Frías...” (1982: 20).

¹⁰¹ Son bastante numerosos los testimonios de la época en los que se constata la presencia entre el público asistente a las representaciones jesuitas de personalidades políticas, religiosas y de miembros del estamento nobiliario. De hecho, durante el siglo XVII los monarcas, junto con la flor y nata de la corte, llegaron a asistir a diversos espectáculos organizados por la Compañía, tal y como iremos viendo a lo largo de esta tesis, lo que demuestra el calado y alcance al que llegó la orden ignaciana en la época; circunstancia que, por otro lado, les reportó con el tiempo fama de interesados y negociantes (Fuentes, 2011: 173).

Cierto es que, desde la propia Compañía, hubo reticencias acerca de este desplazamiento lingüístico, tal y como demuestran las distintas disposiciones romanas que intentaron regular el funcionamiento de los colegios de la orden: así, en la regla 58 de las *Regulae Provincialis* del padre general Mercurian, sucesor de Francisco de Borja en el generalato de la Orden, se explicita que, aparte de que estas obras debían estar escritas en latín, no podían tener lugar en el interior de las iglesias ni debía ser frecuente su representación;¹⁰² disposición de la que se hizo eco la *Ratio* de 1586,¹⁰³ uno de los borradores de la definitiva *Ratio Studiorum* de 1599, modificada brevemente en 1616, que rigió el funcionamiento de los colegios en territorio hispano hasta la supresión de la Compañía en 1773 (Labrador Herráiz, 1999: 118), y en la que se seguía prohibiendo el uso de lenguas vulgares en estas representaciones.¹⁰⁴ Prohibición que, a tenor de los textos dramáticos que han llegado hasta nosotros, fue conculcada sistemáticamente.¹⁰⁵

¹⁰² “Comoedias et tragoedias rarissime agi permittat, et non nisi latinas ac decentes, et prius aut ipse eas examinet aut aliis examinandas committat; eas vero, atque alias id genus actiones in Ecclesia fieri omnino prohibeat” (*Regulae Societatis Iesu*, p. 36). En cuanto a la frecuencia de estas representaciones, cabe apuntar que el propio padre Mercurian consideraba que no debían tener lugar más de una vez al año, haciéndoselo saber a Pedro Sánchez, provincial de México, en una carta fechada en abril de 1575 (Griffin, 1975: 409).

¹⁰³ La *Ratio* de 1586 no solo recomienda seguir las directrices previas del padre Mercurian, sino que incita a no caer en los excesos, ya sea en el ornato y aparato de las representaciones o en las labores de organización de los espectáculos, sugiriendo que estas sean compartidas por los miembros de la comunidad académica y que las representaciones tengan lugar en el ámbito privado sin engalanamiento alguno: “Agendae itaque videntur comoediae ac tragoediae, ea tamen moderatione, quae Regula 58 provincialis praescribitur. Quo in genere illud animadvertendum videtur, hanc rem per se molestam satis ac laboriosam, fieri etiam pene intolerabilem, quod labor ille multiplex, quem scaenicae actiones secum ferunt, ferme totus incumbit in poetam, qui tamen satis laborasse iudicandus esset in scribendo poemate; in ceteris vero quae ad exercendos pueros, ad sumptum, ad variam vestem conquirendam, ad Theatrum extruendum pertinent, aliorum, qui ab ipso dirigerentur, opera levandus esset; alioquin in grave tam religiosae pietatis, quam valetudinis periculum incidet; idcirco satius esset ab hisce rebus abstinere. Quoniam vero tragoediae nec ubique, nec semper, nec frequenter agi possunt, ne in nimian desuetudinem abeat exercitatio, sine qua poesis pene omnis friget ac iacet, non parum expedit, ter aut quater in anno privatim in Scholis Humanitatis et Rhetoricae sine scaenico ornatu a pueris mutuo colloquentibus recitari ab ipsis compositas aeglogas, scaenas, dialogos; quorum partes ita magister disponet ac dividet paulo provectoribus scribendas, ut coniunctae postea unum corpus coagmentent.” (*Ratio Atque Institutio Studiorum*, p. 259).

¹⁰⁴ Las disposiciones acerca del teatro aparecen diseminadas a lo largo de todo el texto; precisamente en la primera de ellas se hace referencia a la obligatoriedad de que estas obras dramáticas estén compuestas en la lengua del Lacio: “El argumento de las tragedias y comedias, que solamente deben ser latinas y no tenerse sino rarísimas veces, sea sagrado y piadoso; y no se tenga entre los actos nada que no sea latino y decoroso; ni se introduzca personaje o vestido femenino” (*Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*, p. 32).

¹⁰⁵ La utilización del latín no fue lo único que se violó sistemáticamente de la regla que acabamos de apuntar en la nota anterior, pues el concepto de “rarísimas veces” que parecen manejar los rectores de los colegios jesuitas resulta ser un tanto relativo, ya que, como atestigua la documentación conservada, estas representaciones solían tener lugar entre cuatro o cinco veces al año, dependiendo del colegio y las circunstancias, y la presencia en las tablas de personajes femeninos fue una constante en el teatro vinculado a la Orden, ya desde sus albores, y no se vio frenada con la publicación de la *Ratio* de 1599. En cuanto a la temática sagrada y piadosa, si bien es cierto que en los inicios del teatro jesuita sí parece que los dramaturgos se rigen por esta norma a la hora de orientar temáticamente sus piezas (Griffin, 1975:

2.1.2. Teatro concebido como recurso pedagógico

Como ya quedó dicho, la concepción por parte de los jesuitas de la práctica escénica como recurso pedagógico deriva de su adscripción a la corriente del teatro escolar-universitario. Sin embargo, tal y como apuntamos en páginas anteriores, los jesuitas supieron rentabilizar mejor el potencial pedagógico que les brindaba el arte dramático, pues frente al concepto de obra teatral pensada para ser leída o declamada en clase, los jesuitas, influenciados por su singular pedagogía de corte activo,¹⁰⁶ dotaron al ejercicio dramático de acción y dinamismo; así, no solo se practicaban el latín y las artes sermonciales, sino que, además, se desarrollaban la memoria, esencial en un mundo en el que el libro era caro y escaso (Alonso Asenjo, 1995a: 23), la *actio* y el gesto, tal y como destaca el profesor Alonso Asenjo:

en el caso del gesto merecen consideración especial los movimientos del rostro, es decir, la expresividad facial. E importancia particular tiene el ‘Movimiento o actitud del cuerpo o de alguna parte suya’, que tanto dicen de la persona, sobre todo si se atiende a las convenciones sociales, y han de decir del personaje: no se mueve lo mismo en escena un rey que un esclavo, un anciano que un niño. Tales movimientos exigen propiedad y decoro, soltura y elegancia, cuyo dominio no nos es dado naturalmente. Además, en una sociedad que sobrevaloraba el gesto hasta el punto de tener elaborado un código preciso y riguroso de comportamiento gestual, era particularmente importante la manera de presentarse, de moverse, de observar las reglas del protocolo y del tratamiento y trato social, indispensable signo de distinción y pasaporte de prestigio. Nada mejor que la ejercitación en la acción dramática para ganar en esto propiedad, habilidad y elegancia (2010: 44).

Llegados a este punto cabe recordar que, como ya apuntamos, uno de los elementos con los que se enriquecía el didactismo de las obras dramáticas humanísticas era el profuso uso de sentencias que debían ir desgranándose del texto. Pues bien, si tenemos en cuenta que el teatro jesuita también participó de esta tendencia de incluir sentencias filosófico-morales y fragmentos, frases hechas y modismos de obras

409), con el cambio de siglo las plumas de la orden ignaciana se volvieron más laxas con lo estipulado en la *Ratio* acerca de la temática de sus composiciones, pues como veremos cuando abordemos las obras inspiradas por los santos y beatos de la Compañía, estos suelen aparecer acompañados en su camino hacia la santidad por subtramas de corte amoroso, llegando incluso a escenificarse en una de las comedias protagonizadas por San Francisco de Borja la pugna entre dos de sus hijos por los amores de una dama, enfrentamiento que no llega a mayores gracias, precisamente, a la presencia en escena del santo duque.

¹⁰⁶ Tras las fases de explicación por parte del docente y repetición de la materia vista en clase por parte de los estudiantes, estos últimos tenían que aplicar sus conocimientos a través de actividades supervisadas y corregidas por el profesor, para lo que eran ideales las concertaciones, las disputas, las discusiones, los debates, las actividades dramáticas, las composiciones y las declamaciones; prácticas que, si bien ya tenían lugar en el ámbito universitario, los jesuitas intentaron potenciar y mejorar haciéndolas públicas y teniendo lugar con bastante periodicidad, como mínimo una vez al mes (González Gutiérrez, 1993: 24-29).

literarias de la Antigüedad en sus textos, siendo frecuente, por tanto, encontrar en las composiciones procedentes del *scriptorium* ignaciano citas de autores clásicos como Plauto, Virgilio, Terencio, Séneca, Eurípides, Sócrates o Pitágoras (González Gutiérrez, 1994: 27), no nos resulta difícil imaginar, tal y como hace Alonso Asenjo, unos ensayos dinámicos e interactivos en los que se fomentara la dialéctica docente-alumno, ya que mientras los primeros podían ir explicando citas, proporcionar información acerca de los autores y de sus obras o explicar los recursos estilísticos presentes en el texto dramático, los segundos podían demostrar que los conocimientos vistos en el aula habían sido asimilados y estaban asentados.¹⁰⁷ En definitiva, el teatro para los jesuitas era el instrumento perfecto para ayudar a sus pupilos en la consecución del ideal educativo renacentista, lograr la plenitud humana integral, “ser un hombre de hombres” (Alonso Asenjo, 1995a: 23).

Este afán didáctico propició, como han destacado tanto Alonso Asenjo (1995a: 33) como Menéndez Peláez (1995: 85), el que apareciera un gran número de personajes en escena, ya que, cuantos más estudiantes se beneficiaran de las bondades pedagógicas de la actividad dramática, mejor. Por poner solo unos ejemplos, en la comedia *Iosephea* de Miguel Enríquez se cuantifican explícitamente en el manuscrito 46 personajes, aunque Menéndez Peláez asegura que, en realidad, su número es mayor (2004-2005: 494), en la anónima *El triunfo de la fe* se enumeran 67 personajes, en la *Tragedia de San Hermenegildo*, aunque solo se constata una treintena de interlocutores, se necesitan, como apunta Alonso Asenjo, “no menos de 80 personajes-actores” para poder ser representada,¹⁰⁸ y en las dos partes de la *Comedia de San Eustaquio* los personajes que suben a las tablas pasan holgadamente del centenar. Esta presencia masiva de actores en escena responde no solo a motivos pedagógicos, pues, por un lado, contribuye, como ha destacado Alonso Asenjo, en la magnificencia del espectáculo escénico,¹⁰⁹ ya que la

¹⁰⁷ Recuérdense la importancia que para la pedagogía jesuita tenía el constatar el aprendizaje del alumno que apuntamos unas páginas atrás; si a esta preocupación sumamos, además, el que en la *Ratio* de 1599, como destaca González Gutiérrez, se “insiste en que el profesor explique de viva voz, que comente los textos... y que los alumnos atiendan y escuchen lo que diga sin la obsesión de tener que apuntar todo” (1993: 27), puede entenderse la importancia y dimensión que tenía para los pedagogos de la orden ignaciana el teatro como instrumento didáctico y transmisor de conocimiento.

¹⁰⁸ Es frecuente en la obra la presencia de numerosos actores de forma simultánea en escena. Sirva de ejemplo el arranque de la pieza, en el que tras el cardenal legado y San Leandro “venían muchos pagesillos en traje de estudiante con sus manteos y bonetes” (Alonso Asenjo, 1995a: 482), o la aparición de Hermenegildo en la segunda escena del primer acto escoltado por “12 alabarderos de guarda” (Alonso Asenjo, 1995a: 490).

¹⁰⁹ Como veremos dentro de unas páginas, una de las características más representativas de las funciones jesuitas es, precisamente, su espectacularidad.

grandiosidad del espectáculo “se logra también si quienes [...] se mueven en ese marco escenográfico son ‘muchedumbre’” (1995a: 33), y, por otro, también responde, en nuestra opinión, a esa finalidad propagandística a la que ya hicimos alusión unos párrafos más arriba; de este modo, si, como quedó dicho, parte del público asistente a los espectáculos eran personas allegadas a los representantes, cuantos más alumnos estuvieran implicados en el espectáculo, más público asistiría a su representación y, por ende, a más personas llegaría el mensaje doctrinal de los jesuitas y mayor número de gente sería partícipe de la excelencia educativa de sus colegios. Desde este punto de vista, no es de extrañar que se involucrara en los espectáculos incluso a los estudiantes más jóvenes¹¹⁰ aunque solo ejercieran de figurantes en el escenario, ya fuera para que estos se habituaran a las tablas, ya fuera para atraer a sus familiares a la representación, o, simplemente, para despertar el lado más emotivo y tierno del público, pues, como apunta McCabe, agradaban al público el buen hacer histriónico y la excelente elocución combinados con la juventud de los actores¹¹¹ (Alonso Asenjo, 1995a: 36).

En esta intencionalidad de congregar al mayor número de actores posible podría estar la génesis de la presencia, bastante generalizada en las obras del *scriptorium* ignaciano, de escenas apoteósicas finales en las que intervienen gran número de personajes y que, si no cierran la composición, tienden a ser el prelude de su conclusión. Cuadros de cuya magnificencia, por norma general, suele darse cuenta a través de las didascalias; sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

salen muchos Ángeles con hachas blancas encendidas y los mártires que la Sancta convirtió, esto es, los Sabios, Faustina, Porphyrio, y Delia con sus insignias; y todos con un solemne entierro llevan la Sancta, hasta subir al monte Sinay, entonando entretanto la música el himno de las vírgenes à canto de órgano y, en acabar, las chirimías; y con esto se da fin a la Tragicomedia (Alonso Asenjo, 1995a: 33).

¹¹⁰ La *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid* da cuenta de la juventud de los estudiantes que participaban en los festejos de la Compañía: “Daua principio al paseo don Iuan Zapata, hijo de los Condes de Barajas, que cursa estos estudios de solos onze años [...] Acompañáuale don Diego Zapata su hermano menor, y muy imitador suyo [...] Seguíanse luego hasta cuarenta de manteo y sotana, todos niños de su edad” (Menéndez Peláez, 2000: 148). A la juventud de los actores del teatro jesuita también parece aludir el padre Acevedo, aunque de forma indirecta, al hablar de la representación de la *Comedia Metanea* y constatar que “se confesaron, y comulgaron, los de edad, aquel día” (*Litterae Quadrimestres*, VII, p. 446).

¹¹¹ “Por principio de Julio se representó una tragedia de Judith [...] Agradó mucho la grauedad y estilo de la tragedia, y fue tanto más de ber, quanto los estudiantes fueron más pequeños y nobles” (*Litterae Quadrimestres*, VII, p. 552).

Esta marabunta de intérpretes en escena, en constante ir y venir, resultaba ser un tanto abigarrada, pues en las tablas confluían e interactuaban, con total normalidad, personajes del plano real, de las tradiciones mitológicas grecolatina y judeocristiana, a pesar de las reticencias a esta práctica en el seno de la Orden,¹¹² y personajes alegóricos que encarnaban principalmente conceptos de la ascética cristiana¹¹³ (Menéndez Peláez, 2001: 42); la presencia de entes alegóricos era un recurso muy socorrido en el teatro de la Compañía y derivaba, también, de su función pedagógica, pues la dramatización de conceptos, vicios y virtudes aseguraba una mejor recepción de la enseñanza moral que se pretendía difundir (Menéndez Peláez, 1995: 86), y para que pudieran ser identificados de forma inequívoca por parte del espectador, los actores que hacían esos papeles solían llevar en la frente el nombre del concepto que representaban, tal y como atestiguan las didascalias directas e indirectas de algunas obras¹¹⁴ (Menéndez Peláez, 2001: 64).

No podemos cerrar este apartado sin hacer hincapié en que el componente pedagógico del teatro jesuita fue más allá de lo académico y doctrinal, ya que la Compañía, con su dramaturgia y espectáculos teatrales, se convirtió en una auténtica escuela de autores, actores y público, influyendo así, de forma decisiva, en el teatro de la época. No solo las grandes plumas del teatro áureo se formaron en el ámbito

¹¹² En consonancia con los recelos tridentinos hacia el mundo clásico, pues durante las sesiones conciliares se había denunciado la paganización camuflada presente en ciertos autores a través del uso de la mitología y las fábulas clásicas en sus obras literarias (Menéndez Peláez, 2006a: 600), algunos miembros ilustres de la Compañía, como el padre Nadal, se mostraron contrarios a la presencia de personajes mitológicos grecolatinos en las obras que se representaban en los colegios de la orden ignaciana; incomodidad de la que dejó constancia el jesuita mallorquín por escrito: “que todas las composiciones que se harán, sean edificativas ad virtutem et pietatem christianam; y ninguna cosa se diga de dioses antiguos, ny de fábulas, ny cosas no solo que sean profanas, mas ni seculares puramente, que no se puedan interpretar ad virtutem” (González Gutiérrez, 1993: 35).

¹¹³ Así, por ejemplo, la *Comedia Metanea* presenta personajes tan dispares como Cupido, San Juan Bautista y Jesucristo, en la pieza anónima *In adventu Adreae Pacieci, Episcopis Segoviensis* nos encontramos en la nómina de interlocutores a Cupido, de nuevo, y a la Iglesia, y en la conocida como *El soldado estudiante que es la niñez del beato Luis Gonzaga* aparecen junto a los marqueses de Castiglione personajes tan dispares como Palas, Marte, Venus, la Fama, el Placer, Jesucristo, la Virgen María y la Compañía de Jesús. La aparición de entes mitológicos grecolatinos responde, dentro del proceso de cristianización del mundo clásico propio del Renacimiento, a la tendencia de los dramaturgos jesuitas de dramatizar el conflicto entre el Bien y el Mal a través del enfrentamiento entre personajes bíblicos y divinidades clásicas; disputa de la que surgía como vencedor, lógicamente, el mundo bíblico (Menéndez Peláez, 1995: 56).

¹¹⁴ Menéndez Peláez aduce como pruebas textuales de esta práctica un fragmento de la *Comoedia Philautus*, en la que el Temor manifiesta que trae el nombre escrito en la frente – “in fronte timoris gero scriptum nomen”–, y otro del *Dialogus adventu Regis*, en el que la Lengua invita a Asculto a oír a Deseoso, que “en la frente tray scritto su deseo” (1995: 88).

educativo jesuita¹¹⁵ sino que, incluso, algunos de ellos dieron sus primeros pasos como autores dramáticos cuando aún eran estudiantes en sus centros,¹¹⁶ y, sin lugar a dudas, los espectáculos dramáticos jesuitas debieron contribuir a que arraigara el gusto por las representaciones teatrales en la sociedad de la época;¹¹⁷ público que, paulatinamente, irá demandando más representaciones, fomentándose así la proliferación de compañías de actores profesionales que, con bastante probabilidad, nutrirían sus filas con antiguos estudiantes de las escuelas de la orden ignaciana.¹¹⁸

2.1.3. Espectacularidad de la dramaturgia jesuita

Como ya apuntamos unas páginas atrás, si hay algo que caracteriza a las representaciones teatrales de la Compañía de Jesús es su espectacularidad; así, la

¹¹⁵ Mientras sabemos con certeza que Lope y Calderón se formaron en las aulas de la Compañía, algunos críticos defienden que también lo hicieron Cervantes y Tirso (Alonso Asenjo, 1995a: 37). De hecho García Soriano llegó a conjeturar la participación del alcañino en la representación del *Dialogus feriis solemnibus Corporis Christi* del padre Acevedo, pues, según el crítico alicantino, el Miguel al que se hace referencia en la nómina de actores podría identificarse con el padre de la novela moderna (González Gutiérrez, 1994: 24).

¹¹⁶ Como el propio Lope nos cuenta en su *Arte nuevo de hacer comedias*, de niño ya escribía comedias “de a cuatro actos y de a cuatro pliegos” (v. 220).

¹¹⁷ Arróniz ya destacaba la labor del teatro jesuita en la formación del gusto popular por los espectáculos dramáticos: “la proliferación por toda España de colegios jesuíticos, a mediados de siglo, y el cultivo del teatro como forma pedagógica, es inmediatamente anterior al gran despertar teatral [...] Podemos entrever en qué medida los colegios van a suscitar entre miles y miles de ciudadanos de la pequeña provincia un insospechado interés por la magia de las representaciones dramáticas” (1977: 30). En efecto, la respuesta del público a las propuestas teatrales de la orden ignaciana fue masiva, y resultó, en ciertas ocasiones, un tanto problemática; así, por ejemplo, en el colegio que regentaba la Compañía en Salamanca, los soldados se vieron obligados a poner orden en alguna representación dramática, “porque fue tal la tropelía del concurso que no se pudieron evitar muchas desazones y quejas de los que teniendo título para entrar no podían tan a tiempo como quisieran para coger buen lugar; y de otros que no pudieron entrar...”, situación ante la que se tuvo que repetir la función otro día, en el que de nuevo, debido a la afluencia de espectadores, “no se pudieron reservar bastantes asientos para la gente de distinción: porque otros madrugaron tanto, que hubo algunos y algunas que se quedaron desde la mañana en la Iglesia sin comer por lograr la función” (González Gutiérrez, 1994: 32). De estas citas se desprende la práctica que algunos colegios debieron efectuar de invitar formalmente y reservar asientos a dignatarios y gentes de bien del lugar, lo que también devino en problemático, pues, en ocasiones, los rectores de los colegios de la Compañía se quejan de la dificultad que supone para ellos poder atender las reservas de asientos que solicitan personajes influyentes que desean asistir al espectáculo con sus familiares (Menéndez Peláez, 1995: 42).

¹¹⁸ Resulta bastante curioso el hecho de que en la *Ratio* de 1599 se haga referencia a la labor histriónica de los estudiantes fuera de las aulas jesuitas, aunque sea para prohibirla a no ser que esté autorizada por las autoridades del colegio: “No vayan a los espectáculos públicos, las comedias, los juegos; ni a los suplicios de los condenados; ni actúen en representaciones escénicas sin tener antes permiso de los maestros o del prefecto del colegio” (*Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*, p. 124). De esta disposición puede desprenderse que debió ser frecuente la participación de algunos estudiantes, gracias a las dotes histriónicas desarrolladas al amparo de la orden ignaciana, en representaciones teatrales al margen de la Compañía; de ahí a ganarse la vida profesionalmente como actores una vez finalizados sus estudios solo había un paso. De hecho tenemos constancia del tránsito por las aulas jesuitas de actores como Jacinto Varela o Francisco Sánchez, apodado “el Teatino” por su pasado dentro de la orden ignaciana; pueden consultarse más datos acerca de estos intérpretes en la base de datos *DICAT*, dirigida por la profesora Ferrer.

combinación de una detallada y cuidada escenografía, el uso de un suntuoso vestuario, la profusión de efectos escénicos a través de complicadas tramoyas, la importancia del componente músico-coral en la representación y la presencia de bailes y elementos populares que amenizaban lo representado en las tablas contribuía a la creación de un espectáculo total que, a buen seguro, hacía las delicias del público que asistía a la función. Espectacularidad que, por otro lado, ayudaba a sortear las barreras lingüísticas, al menos en sus inicios, impuestas por el uso del latín, pues fomentaba el que asistiera gran número de gente a las representaciones dramáticas aunque no entendieran la lengua del Lacio¹¹⁹ (Alonso Asenjo, 1995a: 31).

Antes de abordar en profundidad los distintos elementos que configuran las representaciones dramáticas jesuitas cabe tener presente que se trata de un teatro de circunstancias, pues a pesar de que normalmente tenían lugar en los colegios de la Compañía funciones anuales periódicas con motivo de la celebración del inicio y final de curso, o de las advocaciones locales o de los propios centros, muchas de las piezas vinculadas a las plumas jesuitas se deben a contextos celebrativos bastante dispares, como la visita de dignatarios políticos y eclesiásticos o la celebración, ya en el siglo XVII, de las beatificaciones y canonizaciones de los miembros de la orden ignaciana; por tanto, se trataba de espectáculos que tenían lugar cuando las circunstancias lo propiciaban. También hay que tener en cuenta que debido a esta circunstancialidad los lugares de representación variaban en función del contexto o de las instalaciones disponibles en cada centro, por lo que era bastante habitual que se erigiera un tablado en el patio del colegio o que las representaciones tuvieran lugar en el interior de las iglesias de los centros¹²⁰ o en las calles aledañas.¹²¹

Pero volvamos a los espectáculos dramáticos; todo parece indicar que el colegio de Córdoba fue el escenario en el que tuvieron lugar las primeras representaciones estrictamente teatrales de la Compañía, que arrancaron, como ya vimos, con la

¹¹⁹ “Y con ser todo en latín, fueron los representantes tan aventajados y tan excelente la música, que se derramaron muchas lágrimas de los oyentes, aunque el latín muchos de ellos no lo entendían” (Alonso Asenjo, 1995a: 31).

¹²⁰ Fueron muy frecuentes las funciones teatrales en el interior de las iglesias, hecho que escandalizaba a un sector de la Compañía por considerar impropio el hecho de representar comedias en un lugar sagrado, y que condujo a la prohibición, en la *Ratio Studiorum* de 1599, de estas representaciones en el interior de los templos (Flores, 1997: 151); prohibición que, como casi todo lo regulado por la *Ratio* en lo tocante al arte dramático, fue conculcada sistemáticamente.

¹²¹ Baste como ejemplo el coloquio en verso que representaron en la madrileña calle Toledo unos alumnos para celebrar las beatificaciones de Isidro Labrador y Francisco Javier en 1620 (Segura, 1982: 20).

adaptación del *Acolastus*, representándose ese año, según indica la correspondencia del rector del centro, cinco o seis piezas dramáticas en total (Flores, 1997: 151). Unos pocos años después tuvo lugar en el mismo emplazamiento la representación de la comedia *Metanea*, compuesta por el padre Acevedo, en la que se conjugaban todos los elementos que caracterizan la espectacularidad del drama jesuítico que venimos apuntando: así, a la danza organizada por Cupido con la que concluía el acto tercero, en la que iban cayendo todos sus participantes al pozo de la muerte, hay que sumarle el desfile de profetas que cerraba el acto cuarto, en el que, entre cantos, se profetizaba la llegada de Cristo redentor, y el apoteósico final de la obra en el que se representaba, como pide la acción dramatizada en las tablas, en una cuidada escenografía a varias alturas, el Infierno, el Purgatorio y el Cielo; todo ello aderezado con diversas secciones cantadas, comandadas por un Coro que iba dando cuenta de sus dotes vocales a lo largo de los cinco actos que componen la pieza, y con un vestuario que a buen seguro debió estar en sintonía con la magnificencia del espectáculo presentado en escena (Alonso Asenjo, 1995a: 105). Por tanto, tan solo seis años después de las primeras representaciones dramáticas vinculadas a la orden ignaciana, ya tenemos el espectáculo teatral jesuita en su más pura esencia y esplendor.

2.1.3.1. Boato y riqueza del vestuario jesuita

Esta espectacularidad que venimos apuntando responde, según Flores, a la importancia que recibió la imagen visual como medio de persuasión tras el Concilio de Trento (1997: 16) y a la consigna de ‘predicar a los ojos’ del arte religioso contrarreformista que, en versión jesuita y aplicada al arte dramático, se manifestó en una magnificencia escénica en la que tenía una importancia capital el vestuario (Menéndez Peláez, 2000: 142). Ciertamente es que las didascalias apenas dan detalles acerca de la indumentaria que lucían los actores en escena, por lo que para documentar la suntuosidad y boato del vestuario que se mostraba en las tablas se hace necesario manejar testimonios indirectos, como las relaciones de los festejos en las que estaban insertas estas representaciones dramáticas. Así, el padre Guimerá afirma, en una carta fechada en septiembre de 1561, que se representó en julio de ese mismo año en el Colegio de Ocaña una tragedia protagonizada por Judith¹²² “con tanto aparato de seda y oro, y otros ornamentos, que ponía admiración de dónde se abían sacado tantos y tales

¹²² Atribuida al propio padre Guimerá por Fernández Guerrero (2014: 75).

adereços” (*Litterae Quadrimestres*, VII, p. 552); en términos similares se manifiesta el padre Astete al hacer referencia a una representación sobre la conversión de San Pablo que tuvo lugar en el colegio que regentaba la Compañía en Medina del Campo:

Uno de sus maestros hizo para el día de San Pedro una tragedia de los hechos y conversión de San Pablo, representándose bien. Hubo gran número de gente. Todos dicen que no se ha representado cosa mejor, ni con tanto concierto y ricos vestidos (Menéndez Peláez, 2000: 145).

Incluso el padre Acevedo, en el argumento de su comedia *Caropus*, exhorta a los espectadores a no centrarse en la suntuosidad del vestuario para que puedan beneficiarse del mensaje moral de la obra.¹²³ Una de las relaciones que dan cuenta de las circunstancias que rodearon al estreno sevillano de la *Tragedia de San Hermenegildo*¹²⁴ aporta una descripción más completa de la indumentaria que vestían los actores en estas representaciones:

Entrauan en este coloquio ochenta personas [...] tan sobremanera adornadas que por solo su arreo se podía venir de muchas leguas, quando la excelencia de la poesía y traça no lo mereçieran. Casi todos lleuaron bestidos propios, hechos aposta para ese día, vnos de tela de plata, otros de tela de oro; unos bordados y otros franjados de oro y plata, en competençia vnos de otros, lleuando bordados y senbrados de camafeos hasta los çapatos. Dos hielmos y petos de papelón y tela de plata se apreçiaron sus adreços en çien mill d[ucados].¹²⁵ Y por esto y por auer costado solos dos bestidos de los niños quinientos ducados¹²⁶, se podrá sacar el valor de los de tantos (Alonso Asenjo, 1995a: 466-467).

123

ni ponga su atención en mirar
las peregrinas vestiduras y atauíos
mas su estudio todo sea en conferir
la forma de su vida con la ymagen
de aquesta acción. (Menéndez Peláez, 1995: 50)

¹²⁴ La obra fue representada en numerosas ocasiones: los testimonios conservados apuntan a que la pieza volvió a escenificarse, con bastante probabilidad, al día siguiente; reposición a la que siguieron muchas más, como la que tuvo lugar en el Colegio Anglico o en 1606, de nuevo, en el Colegio de San Hermenegildo (Alonso Asenjo, 1995a: 474).

¹²⁵ Cada ducado pesaba 3,52 gramos de oro de 23 $\frac{3}{4}$ quilates (Font, 2005: 335), por lo que el valor de los yelmos excedería en la actualidad los once millones de euros. El profesor Alonso Asenjo, al recoger la transcripción de esta relación en su edición crítica de la *Tragedia de San Hermenegildo* ya apuntaba que, si bien Grazón-Blanco leía tras el numeral “ducados”, le parecía una errata por lo desorbitado de la cifra; además, anotaba que, en la copia del documento que le había facilitado la Facultad de Letras de la Universidad de Granada –el manuscrito se encuentra en la actualidad alojado en la Biblioteca del Hospital Real–, leía únicamente ‘mill’ a fin de línea seguido de un trazo que, si bien no podía identificar con certeza, en su opinión podría ser la abreviatura de maravedíes, lo que equivaldría a unos 266 ducados que, a día de hoy, sobrepasarían los 30.000 euros, cifra que, en su opinión, cuadraría con los 500 ducados en que, a reglón seguido, el relator estimaba el precio de unos vestidos (Alonso Asenjo, 1995a: 466-467). A través del portal DIGIBUG hemos accedido a una digitalización del documento con el propósito de intentar arrojar algo de luz al respecto; lamentablemente, al aparecer este numeral al final de línea el cosido del manuscrito impide ver más allá de su consonante inicial.

¹²⁶ El equivalente en oro de esos 500 ducados rondaría a día de hoy los 60.000 euros.

Este último fragmento resulta bastante significativo, pues de él pueden desprenderse varios hechos relacionados con la vestimenta que lucían los actores en escena: así, si tenemos en cuenta que normalmente las familias más pudientes solían correr con los gastos de la indumentaria de sus miembros y que estos ropajes reflejaban su posición y situación económica (Alonso Asenjo, 1995a: 31), deviniendo el escenario jesuita en un escaparate social de la localidad donde estaba asentado el colegio (Menéndez Peláez, 2001: 54), no es descabellado conjeturar que, por un lado, los piques entre familias por lucir las mejores galas debían ser frecuentes y, por otro, que esta competición por vestir los mejores ropajes debió condicionar el que la calidad de las vestimentas que lucían los intérpretes fuera en aumento representación tras representación, lo que debió provocar que, para no desentonar con la calidad de los ropajes de los miembros de las familias pudientes, los colegios tuvieran que esforzarse cada vez más en dotar a la representación de una cuidada escenografía y en conseguir una indumentaria acorde a las circunstancias para los estudiantes más humildes.

Pronto surgieron voces críticas con los excesos de estas representaciones; a modo de ejemplo podemos citar la carta que el padre Pedro Rodríguez envió en 1568 al entonces prepósito general de la Compañía Francisco de Borja, pues en ella se refieren, entre otras cuestiones, los problemas derivados de la utilización de prendas lujosas en los espectáculos dramáticos:

Porque el colegio ha de dar *in primis* todos los aparejos y vestidos que han de llevar, y para esto, los Padres y los Hermanos por toda la ciudad han de andar pidiendo las sayas, tocas, joyas, etc. que muchas veces oyen a sus oídos cosas murmurando de nosotros, porque nos ponemos en ello, que vuelven corridos y avergonzados, y después se desvergüenzan los discípulos con sus maestros, diciendo que si no les dan vestido de brocado o de tal seda, que no saldrán allá (Menéndez Peláez, 1995: 62).

Sin embargo, a pesar de los reparos, la suntuosidad en la indumentaria fue *in crescendo*, intensificándose a lo largo del XVII con las nuevas ostentaciones propias de la estética del Barroco (Menéndez Peláez, 2000: 146), tanto en los espectáculos estrictamente académicos como en los públicos. Así, por ejemplo, tenemos noticia de una ceremonia de paso de la clase de Medianos a la de Mayores¹²⁷ en la que participó

¹²⁷ Conforme a la *Ratio* de 1599, la promoción de estudiantes debía realizarse una vez al año, si bien se contempla que, en el caso de que algún alumno sobresaliera mucho y fuera provechoso que asistiera a las clases superiores, se le promocionara en cualquier momento del año.

un tal Íñigo de Aguirre, cuyo criado, un vizcaíno llamado Arana con espíritu de poeta, describió en verso, dejando constancia de las lujosas galas que vestía su amo:

Era el vestido de color onesto
con ricas y vistosas goarniciones,
sembrado todo y todo bien compuesto
de oro esmaltado fino con botones,
el capotillo blanco echaua el resto
con medias negras, ligas y calçones,
que dos contrarios puestos a la vista
es agradable y sin ygal conquista
[...]
las manos adornadas de diamantes
pareçían estrellas relumbrantes. (Segura, 1982: 19)

Especialmente suntuosas fueron las celebraciones con que festejaron los jesuitas asentados en Madrid las canonizaciones de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, cuyos pormenores conocemos gracias a la pluma de don Fernando de Monforte y Herrera,¹²⁸ de las que destacamos la cabalgata parateatral del Triunfo de los Santos que tuvo lugar el 23 de junio de 1622, pues en ella hubo tal ostentación y desfile de joyas que fue necesario que una escuadra de la guardia española controlara la entrada al Colegio Imperial “para que no dexasen entrar a nadie, si no es los que avían de entrar en el passeio, diligencia necessaria para la seguridad de tantas joyas como trahían” (39v). Aunque no es este lugar para dar cuenta por extenso de toda la suntuosidad y ostentación del pasacalle, sirvan los siguientes fragmentos a modo de ejemplo:

Salieron en primer lugar los araucanos, convertida su ferocidad en gala con jaquetilla de tela, passamano de plata, jubón y calçones anchos de tela de plata [...] manto volante de tela de plata leonado con rosetas de pedrería y corona de hermosas plumas, que fenecía por detrás en un grande plumaje, y en él una firmeza de muchos diamantes; cahían en la frente seis votoncillos, cada uno con seis diamantes. Cercavan el pie de la corona apretadores de diamante, de quien pendían cincuenta estrellas de perlas finas, que cada una tenía un diamante (f. 41v).

Sacó tanto de diamantes y de perlas, que parece avía empobrecido a los que se seguían. Ceñía la cabeça un apretador de diamantes, que se acabava en una hermosa pluma de perlas. Sacó dos pares de arracadas, unas de esmeraldas, y otras de diamantes, gargantilla de diamantes, y encima quatro bueltas de perlas; [...] adornaba el juego de cada braço una pieça grande de diamantes, y luego un braçalete de esmeraldas [...] Enriquecía notablemente el pecho una pieça muy grande de diamantes, cercada de una cadena de diamantes todos de la reyna nuestra señora (f. 44v).

¹²⁸ Seudónimo, como apunta Portús, con el que Chirino de Salazar, encargado de la organización de estos festejos, firmó la relación (2002: 45-46). Fue confesor del conde-duque de Olivares y predicador de corte de Felipe IV; de vida más cortesana que religiosa, fue amonestado en 1626 por el padre general Vitelleschi por enriquecer a algunos de sus parientes (O'Neill y Domínguez, 2001: 3270).

Todos tenían ricas gargantillas, brazaletes, bueltas de perlas, y llenos los dedos de sortijas, tanto que solo los diamantes que uno llevaba passavan de mil y doscientos, y de estremado fondo, sin otras muchas esmeraldas y perlas (f. 48r).

Cierto es que estas descripciones, en especial la última, resultan un tanto hiperbólicas y desmesuradas, por lo que la lógica sugiere que los cronistas, vinculados a la orden ignaciana, exageraron en sus relaciones para magnificar las celebraciones y, por extensión, la imagen de la Compañía;¹²⁹ sin embargo, a pesar de las exageraciones, debió ser bastante habitual la utilización de materiales nobles en el vestuario de los participantes de estos espectáculos, ya fuera porque, como apuntamos con anterioridad, la vestimenta que se lucía en escena era un reflejo de la posición social de la familia de la que el actor era miembro, ya fuera para no desentonar con el auditorio ante el que se representaban las piezas dramáticas, pues no solo era bastante habitual que, como quedó dicho, a los espectáculos organizados por los jesuitas asistieran nobles, incluidos los monarcas y la familia real, sino que, además, muchas de estas piezas fueron representadas en contextos celebrativos destinados a agasajar a dignatarios políticos y eclesiásticos, o, simplemente, al ser bastante frecuente el tránsito de nobles y monarcas dramatizados por las tablas de la Compañía,¹³⁰ el boato de los ropajes debía ser acorde a lo representado en escena.

2.1.3.2. Riqueza escenográfica

Este lujoso vestuario iba acompañado de una cuidada puesta en escena que, con el paso del tiempo, fue aumentando su espectacularidad y esmero.¹³¹ Ya desde las

¹²⁹ La profesora Ferrer, al referirse a las relaciones de fiestas como instrumento de investigación literaria, las define en los siguientes términos: “importante instrumento de propaganda para quien costeaba la fiesta y, en ocasiones, encargaba también la relación. Los cronistas de estos acontecimientos trataban de agasajar a sus organizadores y a la nobleza participante en los mismos, con quienes a veces estaban vinculados por relaciones de servidumbre. La fiesta y su crónica venían a difundir una imagen de riqueza y poder, a la que contribuía de manera decisiva la descripción exhaustiva y pormenorizada de los trajes y adornos, quintaesencia de lo que uno era y pretendía ser ante los demás” (2000: 73). Aunque la profesora se refiere a las relaciones de festejos celebrados en el ámbito cortesano, cierto es que esta caracterización podría extrapolarse, casi en su totalidad, a las relaciones de festejos jesuitas que estamos manejando.

¹³⁰ Como veremos al abordar la dramaturgia protagonizada por San Francisco de Borja, solía ser habitual que, de acuerdo con su biografía, el santo saliera a escena acompañado tanto de los monarcas como de otros nobles, por lo que, a tenor de lo expuesto acerca del vestuario, las galas que lucieran los estudiantes que representaran a estos personajes debían ser especialmente lujosas.

¹³¹ Al igual que el boato de los ropajes mostrados en escena, la lujosa escenografía también despertó ciertos recelos dentro de la Orden, hecho que propició que, como ya apuntamos al hablar de las disposiciones romanas que regularon los centros docentes de la Compañía, se recomendara en la *Ratio* de 1586 la sobriedad escénica. Sin embargo, parece que, finalmente, Roma claudicó ante la riqueza escenográfica característica de los espectáculos de la orden ignaciana, pues la única disposición en la que se alude directamente a la escenografía de las obras teatrales en la *Ratio* de 1599 hace referencia, solamente, a las funciones que, como mero ejercicio académico privado, tenían lugar en el interior de las

primeras representaciones dramáticas jesuitas tenemos indicios de esta compleja escenografía; así, Román de la Higuera en su *Historia del Colegio de Plasencia* afirmaba que, en 1557, la tragedia *Saul Furens* del padre Vázquez se escenificó “con extraordinario aparato y aplauso de todo género de gente” (Alonso Asenjo, 1995a: 30) y, como ya apuntamos unas páginas atrás, la representación de la comedia *Metanea* exigía de escotillones y varios espacios escénicos practicables comunicados entre sí, pues, como el propio Acevedo manifiesta, la obra se cierra “con un alma de los impenitentes en el Infierno, y otra en el Cielo, pasando primero por purgatorio” (*Litterae Quadrimestres*, VII, p. 446); tránsito que, si bien no se especifica, podría haberse llevado a cabo con algún tipo de tramoya aérea, frecuente tanto en el teatro religioso como en la práctica escénica cortesana de la época¹³² y que, con bastante seguridad, utilizó Acevedo¹³³ dos años después en la representación, ahora ya en Sevilla, de su comedia *Caropus*, en la que desde lo alto caen sobre el escenario dos ángeles que arrebatan las almas bienaventuradas y ascienden a las alturas desapareciendo de la vista de los espectadores (Flores, 1997: 155).

El colegio que los jesuitas regentaban en Plasencia era conocido en la época por el especial cuidado y esmero de sus espectáculos teatrales –de hecho la carta del padre Rodríguez que citamos unas páginas atrás criticaba, precisamente, el lujo y ostentación

aulas de los colegios: “Podrá a veces el maestro proponer alguna breve representación, v.gr. de una égloga, escena o diálogo a los discípulos en vez del argumento, para que después, distribuidos los papeles entre los alumnos, pero sin ningún adorno escénico, se represente la mejor de todas” (*Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*, p. 103).

¹³² En la Edad Media empezaron a utilizarse tramoyas aéreas en diversos espectáculos teatrales y parateatrales de temática sacra; una de sus primeras manifestaciones, al menos en el ámbito peninsular, fue en la *Coloma de Pentecosta*, ceremonia semilitúrgica que tenía lugar en la Catedral de Valencia y en la que una ‘paloma’ repleta de fuegos de artificio descendía desde el crucero hasta el lugar donde se encontraban los apóstoles (Ferrer Valls, 1992: 318). No tardó mucho en trasladarse este elemento de escenografía vertical a otros contextos, pues a finales del XIV ya lo vemos vinculado, también en el ámbito de la Corona de Aragón, al fasto cortesano; nos referimos, en concreto, a la celebración de la Coronación de Martín el Humano que tuvo lugar en 1399, en la que en una nube bajó “un[o] vestido como angel cantando maravillosamente; y subiendo y baxando diversas veces dexábase caer por todas partes letrillas y coplas escritas” (Quirante, Rodríguez y Sirera, 1999: 87), vinculándose así el poder regio con el poder celestial. Ya en el siglo XV el elemento escenográfico vertical será uno de los ingredientes habituales de las entradas reales, a través de los que se remarcará esa vinculación entre poder terreno y poder celestial que acabamos de apuntar, y de las celebraciones del Corpus, de las que, a mediados de siglo, conservamos testimonios de la representación de entremeses sobre carros en los que se utilizaba maquinaria aérea (Ferrer Valls, 2005: 123); práctica de la que veremos varios ejemplos cuando abordemos el estudio del teatro hagiográfico del Quinientos.

¹³³ Como ha destacado la crítica, en los albores de la práctica escénica jesuita los profesores actuaban tanto de escritores como de directores de escena (Flores, 1997: 153) pese a recomendarse desde Roma que se distribuyera el trabajo entre todos los componentes del colegio, incluidos los propios alumnos, pues, como ya vimos, en la *Ratio* de 1586 se advierte que la grandes obras teatrales son tan difíciles de organizar que los encargados de su ejecución pierden la salud y hasta su devoción (González Gutiérrez, 1993: 34-36).

de los espectáculos placentinos—, meticulosidad de la que, como acabamos de apuntar en el párrafo anterior, ya gozaban las representaciones vinculadas al colegio desde sus inicios. Este cuidado fue *in crescendo* como atestigua la documentación que conservamos, pues, por poner solo unos ejemplos, si de la representación de la *Tragedia de Nabuc Donosor* de Juan Álvarez en las fiestas del Corpus placentino del año 1563 Román de la Higuera afirma que fue llevada a las tablas “con gran aparato, y tan al vivo el echar los niños en el horno, que creyeron algunas personas que los niños se quemaban de veras” (Alonso Asenjo, 1995a: 32), la representación de la anónima *El naufragio de Jonás, profeta* que tuvo lugar en el mismo contexto celebrativo en 1578 se describe en los siguientes términos:

estaba un gran tablado [...] y en lo alto un mar de sesenta pies de longitud y veinte de latitud,¹³⁴ con abundancia de agua, que con mucho artificio habían hecho subir allí. En la mar una muy lucida nave con sus velas y jarcias, de tanta grandeza que estaban dentro muchos marineros y pasajeros vestidos de librea [...] Y se vio a la nave ir por el agua, en la cual hubo gran conmoción y tormenta con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió (Alonso Asenjo, 1995a: 33).

Mención merece de nuevo el estreno sevillano de la *Tragedia de San Hermenegildo*, pues acerca de su escenografía se han generado opiniones dispares; si bien es cierto que, como apunta Alonso Asenjo, el decorado no tenía motivos para ser ni complejo ni espectacular (1995a: 451), sí debió serlo, en opinión de Garzón-Blanco, en su estreno sevillano¹³⁵ (1979: 101-103), en consonancia con las personalidades que asistieron al espectáculo, pues habían sido invitadas todas las autoridades religiosas y civiles, la nobleza andaluza y representantes de todas las instituciones religiosas (Alonso Asenjo, 1995b: 198). Veamos la descripción que da del decorado uno de los relatores del evento:

En el frontispicio había una grande puerta de mui galana arquitectura que representava a la ciudad de Sevilla [...] A los dos lados de esta puerta de una parte y otra corría un hermoso lienzo de un

¹³⁴ Tres pies castellanos equivalían a una vara, y esta, a su vez, medía 0’8359 metros (Romero García, 2004: 64-67), por lo que este elemento escenográfico contaba con unas dimensiones considerables: más de dieciséis metros de largo y unos cinco metros y medio de ancho.

¹³⁵ Destaca de la escenografía que presentó la obra en su estreno el Castillo de la Ciencia, cuyo frontispicio estaba pintado sobre un lienzo que, tras descender rápidamente, descubría a la Ciencia con seis ninfas y que, en opinión de Garzón-Blanco, “debió de maravillar a los espectadores” (1979: 101). Para hacerse una idea de la disposición y aparato con el que se estrenó la obra en Sevilla puede consultarse el artículo que acabamos de citar, en especial las páginas 96-103, en las que, además de dar cuenta por extenso de los elementos escenográficos que tuvieron lugar en la representación, el autor reproduce gráficamente, según su criterio, algunos de ellos.

muro con sus almenas, fuera del qual, como espacio de tres pies, salían dos torres algo más altas, de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió de cárcel a S. Hermenegildo, y la que estaba a mano derecha sirvió del castillo de los entretenimientos, donde se representava estar presa la Ciencia. En esta torre detrás del lienzo que exteriormente parecía había seis grutas de yedra y arrayán [...] A los lados de estas dos torres quedaba suficiente campo por donde salían todas aquellas personas que se representavan estar fuera de Sevilla [...] porque por la puerta del medio solamente entraban y salían los que se representaban estar dentro de Sevilla (Alonso Asenjo, 1995a: 471).

La disposición que presentan la puerta y las torres hizo pensar a Arróniz en un escenario en perspectiva a la manera italiana, aunque, en su intento de ponderar las representaciones jesuitas, minusvaloraba la práctica escénica cortesana, pues en palabras del crítico mexicano, “cuando el teatro cortesano no había tenido sino alguna esporádica manifestación, los jesuitas habían montado en Sevilla *La Tragedia de San Hermenegildo* con un escenario tridimensional, por entonces solo usado en Italia” (1977: 49). Llegados a este punto consideramos necesario hacer un inciso a este respecto; y es que, a nuestro parecer, la magnificencia escénica jesuita y cortesana no son dos islotes aislados en la escena teatral de la época, sino que entre ambas prácticas hay una relación, si no dialógica, al menos de influencia unilateral.¹³⁶ Si releemos tanto las descripciones que ofrecimos al hablar del fasto cortesano como las que acabamos de citar tan solo unas páginas atrás vemos que los paralelismos a nivel de vestuario son bastante manifiestos y, si bien es cierto que la falta de documentación, tal y como quedó dicho, dificulta el conocimiento en profundidad de la escenografía de los espectáculos áulicos, ya se apuntó que en ambas prácticas debía ser acorde a los ropajes mostrados en escena, por lo que las concomitancias siguen siendo evidentes. En el fondo de esta relación podría residir, a nuestro juicio, la función propagandística que para la orden ignaciana tenían las representaciones dramáticas, pues, si a través de estas funciones los rectores de los centros académicos jesuitas pretendían, por un lado, proyectar las excelencias de la orden ignaciana y sus métodos pedagógicos, y, por otro, atraer y

¹³⁶ Othón Arróniz ya apuntaba una posible relación de parentesco entre los espectáculos dramáticos jesuitas y el teatro áulico, pues según el investigador mexicano los jesuitas cultivaron el teatro “con un fasto y esplendor extraordinarios, que nos hacen pensar en una relación de parentesco entre él y el teatro cortesano” (1977: 49). Por su parte, el profesor Alonso Asenjo destaca que varios elementos de la *Tragedia de San Hermenegildo* parecen derivar de la práctica escénica cortesana, como la indumentaria que vestían los actores en escena –“El vestuario se tasa tan alto que su coste parece increíble [...], datos que podrían llevarnos a pensar en espectáculos cortesanos, pues, en la corte, especialmente para las damas, la exhibición de trajes se convertía en motivación fundamental de la representación [...] y en objeto privilegiado del despilfarro”–, la presencia de distintas escenas como las de las embajadas o la investidura de Hermenegildo, y, en el Entretenimiento, la caballeridad con la que actúa Hércules luchando por liberar a su dama, la princesa Ciencia (1995b: 213-217).

granjearse el favor del estamento nobiliario, era necesario organizar representaciones que agradaran y fueran acordes con tan selecto público. Por tanto, no es descabellado pensar que los jesuitas se inspiraran en los espectáculos dramáticos cortesanos, pues a ellos no solo estaban habituados los nobles, sino que, como ya apuntamos, incluso participaban activamente en el desarrollo de los mismos; y no olvidemos que, en muchos casos, los propios actores del teatro jesuita son los hijos y familiares de estos nobles,¹³⁷ por lo que debían ejercer su labor histriónica en un espacio escénico y con una vestimenta en sintonía con su alcurnia para no resultar impropios.¹³⁸ Al mismo tiempo tampoco resulta descabellado pensar que el estamento nobiliario, en constante competición entre sí por mostrar la mejor puesta en escena como quedó dicho en su momento, pudiera buscar inspiración en los espectáculos jesuitas a la hora de configurar sus propias celebraciones, pues las representaciones dramáticas en el ámbito de la Compañía eran muy frecuentes y, en consecuencia, los familiares de los estudiantes solían asistir a varias funciones a lo largo del año académico, propiciándose de esta forma esa posible relación dialógica a la que hemos hecho referencia unas líneas más arriba.

Por tanto, a nuestro parecer, si bien es cierto que los jesuitas podían estar al corriente de las innovaciones italianas gracias a la presencia y labor docente de la orden ignaciana en tierras transalpinas, la aparición de estos elementos escénicos en las funciones organizadas por la Compañía se debería a esta relación que mantienen ambas prácticas dramáticas, pues, según sugiere Teresa Ferrer, si había artistas italianos colaborando en la escenografía de entradas reales y representaciones teatrales cortesanas, como constata la documentación conservada, bien pudieron introducir las innovaciones escénicas que estaban en boga en su país en estos espectáculos (1993: 28), de donde las habrían adoptado los comediógrafos jesuitas.

¹³⁷ Concretamente, los actores que participaron en el estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* fueron escogidos de entre los hijos de las principales familias sevillanas: el protagonista fue encarnado por el hijo de los duques de Medina Sidonia, la familia más rica en la España de la época, y al menos un tercio de los representantes llevan antepuesto el título de don en el listado de intérpretes que aparece en una relación del espectáculo conservada en el Archivo Municipal de Sevilla (Alonso Asenjo, 1995b: 206).

¹³⁸ Tenemos noticia de la representación de una comedia protagonizada por el entonces beato Estanislao Kostka, titulada *Triumphus Religionis*, el 23 de septiembre de 1615 en la iglesia del colegio mallorquín de Montesión. Si bien nos centraremos en la relación de la representación cuando abordemos la dramaturgia inspirada por el beato polaco, quede apuntado aquí que, según el documento, el papel de Estanislao fue interpretado por dos de los hijos del virrey Carlos Coloma y que la representación destacó, entre otras circunstancias, por “la riqueza de los vestidos, la variedad de trajes, cortados para solo aquel efecto” (Oleza y de España, 1924-1925: 79).

De todas formas, dejando a un lado esta posible relación entre el teatro jesuita y el áulico, lo que denota la escenografía de la *Tragedia de San Hermenegildo* con sus objetos escénicos tridimensionales –que bien recuerdan a los elementos de arquitectura efímera característicos del fasto– colocados, al parecer, en perspectiva, es el marcado contraste que hay, en el plano escenotécnico, entre los espectáculos vinculados a la orden ignaciana y el teatro de corral de la época, caracterizado por su sencillez escénica. Contraste que, paulatinamente, se irá agravando, pues el teatro jesuita, incluidas las representaciones estrictamente académicas,¹³⁹ va ganando en espectacularidad con el paso del tiempo, tal y como atestiguan las relaciones de la época. De este acrecentamiento escenotécnico fueron buen ejemplo las celebraciones por el centenario de la Compañía que tuvieron lugar en el Colegio Imperial de Madrid; en este contexto festivo se representaron dos piezas del padre Céspedes, *Las glorias del mejor siglo* y *Obrar es durar*,¹⁴⁰ gozando precisamente esta última de una espectacular puesta en escena, fruto del ingenio de Cosme Lotti, en la que intervinieron veinticinco tramoyas cuyo artificio, a juicio del relator, no tenía parangón entre las obras precedentes del célebre escenógrafo italiano:

Siguió tan puntual la traça, que parece que obravan no solo con vida, sino con entendimiento propio, los instrumentos artificiales. Y aunque en todas sus obras ha alcanzado el premio entre quantos nuestra edad ha visto insignes en este género, y ha igualado a los antiguos, excedió en esto a lo que siempre haze tan aventajadamente, que a dicho común nunca ha estado mayor, ni en la invención ni en el acierto; y pueden pasar las demás obras suyas en opinión de sombras, porque esta sola sea luz de todas ellas (*Traslado de una relación que escribió un Cavallero desta Corte*, f. 2v).

Si bien, como era de esperar, la Compañía no debió escatimar en gastos para celebrar su centenario y, por tanto, esta extremada magnificencia escénica no debía ser la tónica general en las representaciones dramáticas vinculadas a la orden ignaciana, lo

¹³⁹ En la relación de la ceremonia de paso a la clase de Mayores a la que hicimos mención unas páginas atrás se describe una tramoya con la que la diosa de la Ciencia y un coro de ninfas descienden para dar fin al acto:

Mas al instante absortos se quedaron
con un notable y sin ygal portento
que baxaua del ayre christalino
lleno de luz y resplandor divino.
Vióse que se acercaba al auditorio
una muger de celestial belleza,
cercada de un virgíneo consistorio
de ninfas de inmortal naturaleza (Segura, 1982: 19)

¹⁴⁰ Ahondaremos en la representación de las comedias del padre Céspedes al abordar el estudio de las obras protagonizadas por San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

cierto es que los jesuitas, con el paso del tiempo, tendieron a aderezar su ya de por sí esmerada puesta en escena con un mayor desarrollo escenotécnico, pues en pleno Barroco se percibe en sus composiciones, de forma bastante generalizada, un incremento en la utilización de ingenios de tramoya escénica, hecho que supuso una mayor presencia de lo prodigioso en las tablas. Así, por poner solo unos ejemplos, las tramoyas son bastante profusas en *San Francisco Javier, el sol en Oriente* del padre Calleja, despuntando algunas de ellas por su complejidad técnica¹⁴¹ y por la combinación de música y aparato aéreo,¹⁴² mezcla que también podemos encontrar en la comedia *San Francisco de Borja, duque de Gandía* de Melchor Fernández de León,¹⁴³ pieza que destaca dentro del corpus dramático inspirado por el santo gandiense por ser la que presenta mayores complicaciones escenotécnicas.

2.1.3.3. Música, danza y elementos de amenización

Aunque la música siempre ha estado vinculada, en mayor o menor grado, al arte dramático, de estas últimas líneas se desprende que el elemento musical ocupa un lugar bastante relevante en las representaciones teatrales de la Compañía, característica que ha motivado que algunas de sus piezas sean consideradas como verdaderas zarzuelas por parte de la crítica (González Gutiérrez, 1994: 44). En efecto, por influencia e imitación del teatro griego, la música estuvo presente ya desde las primeras representaciones a través del coro, cuya función, aunque puede variar de unos dramaturgos a otros,¹⁴⁴ suele ser la de ayudar al público a seguir el hilo argumental de lo representado en las tablas,¹⁴⁵ ya sea presagiando lo que va a suceder o recopilando lo ya ocurrido (Menéndez Peláez, 1995: 76); elemento músico-coral que, en definitiva, sirve de apoyo a los dramaturgos

¹⁴¹ Sirvan de ejemplo las siguientes didascalias de la obra: “Hasta los pies del santo llegará la imitación del mar, y en él saldrá un pez a la orilla, con un Santo Cristo en la boca, de donde le tomará el santo” (Arellano, 2006: 112); “sobre cada uno de los seis bajará un globo de fuego, que se hundirá con ellos por el tablado volviéndose a cerrar los escotillones” (Arellano, 2006: 138); “Habiendo descubierto unos montes y en su horizonte un sol como que ya se va a poner, saldrán los dos Ángeles por los lados, que le detendrán como asido. [...] En entrándose San Javier se llevan los Ángeles al sol con vuelo arrebatado” (Arellano, 2006: 163-165).

¹⁴² “En cuatro nubes, que incluyan cada una su trono, bajarán en vuelo arrebatado los cuatro Genios, vestidos del traje que corresponde a cada uno, quedándose en ala sobre la cabeza del Santo. Traerán instrumentos músicos” (Arellano, 2006: 113).

¹⁴³ En la escena quinta del primer acto entablan, en sendas tramoyas aéreas, una batalla musical por el alma del santo duque la Virtud y el Demonio.

¹⁴⁴ En concreto, como apuntaba Saa, el padre Acevedo utilizaba los diálogos entre el coro y el corifeo a la manera helénica en sus comedias (Menéndez Peláez, 1995: 80).

¹⁴⁵ Acevedo, en el prólogo de *Occasio*, confiesa que “la música y los choros entre actos / serán representar en nuestra lengua / algo que dé lumbre a la latina” (Flores, 1997: 159).

para que su mensaje doctrinal cale en el público, contribuyendo a ‘edulcorar’ el contenido de la composición.¹⁴⁶

Esta condición auxiliar del coro propició que acabara desapareciendo de las piezas jesuitas, pues si bien cumplía una función mientras la lengua del Lacio estaba presente en las obras teatrales ignacianas, dejó de ejercerla cuando estas empezaron a componerse íntegramente en castellano. Sin embargo, la música no perdió ni un ápice de importancia en las representaciones jesuitas, ya fuera como elemento que ayudaba a la creación y sugestión de ambientes en las tablas, colaborando así con la escenografía y la tramoya, o como elemento integrado a la trama argumental; en esta línea podemos destacar el sarao organizado por Francisco de Borja al que se asiste al final de la primera jornada de *El gran duque de Gandía*, ya que, a nuestro parecer, supone un buen ejemplo de esta integración entre música y acción dramática, pues entre melodías y bailes avanza la acción principal de la obra –desmayo de Isabel de Portugal– y su subtrama amorosa –pugna entre los hijos de Borja por el amor de doña Magdalena.¹⁴⁷

Al igual que la música, la danza estuvo presente en las representaciones jesuitas desde sus inicios¹⁴⁸ –recuérdese el baile organizado por Cupido al que se asiste en *Metanea*–, aunque no revistió tanta importancia como el componente melódico, pues su presencia, pese a ser abundante, no suele estar tan generalizada en los espectáculos vinculados a la orden ignaciana, por lo que su aparición responde, más bien, a una característica general del teatro de su tiempo y no a una particularidad de la dramaturgia jesuita.¹⁴⁹ Como ha destacado la crítica, las coreografías son un elemento más de la serie

¹⁴⁶ De la *Tragedia de Nabuc Donosor* afirma su relator que con “tener este auto mucha sal fue como un sermón para el pueblo en los coros que se cantaron como en algunas moralidades que sacó desta letra” (Menéndez Peláez, 1995: 42).

¹⁴⁷ Aunque González Gutiérrez afirmaba categóricamente que “las intrigas amorosas están fuera del teatro jesuítico” (1994: 8), lo cierto es que en la gran mayoría de comedias inspiradas por los santos y beatos de la Compañía conservadas, que precisamente conforman el grueso de la investigación de esta tesis, contradicen la opinión del crítico leonés, pues los santos jesuitas suelen estar acompañados en su periplo por las tablas de subtramas amorosas, como ya apuntamos al hablar de las disposiciones de la *Ratio* de 1599 en lo tocante al arte dramático.

¹⁴⁸ La dramaturgia humanístico-universitaria hispana no era ajena al elemento coreográfico antes de los albores de la práctica escénica de la Compañía, pues en la *Ate relegata et Minerva restituta* de Petreyo nos encontramos con una danza en la que unos estudiantes representan a las Tres Gracias (Alonso Asenjo, 2014: 21).

¹⁴⁹ Las danzas, irradiadas desde la festividad del Corpus, invadían todo tipo de espectáculos públicos, por lo que suele ser habitual en la primera época de la profesionalización de las compañías de actores encontrar a coreógrafos en ellas; de hecho, el propio Lope de Rueda ejerció de maestro de danzas y autor de comedias (Ferrer Valls, 2005: 126). Por lo demás, no es extraño hallar bailes y coreografías en las piezas de los dramaturgos de este periodo: baste, a modo de ejemplo, citar las obras *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, en las que los bailes no solo son profusos, sino que, además, están integrados en la trama argumental principal.

de instrumentos de los que se servían los dramaturgos de la Compañía para contrarrestar los excesos doctrinales de sus obras, por lo que, si bien suelen estar integradas en la trama argumental, muchas veces aparecen aisladas a modo de acciones independientes, tónica general por la que se rige la aparición de los elementos lúdico-cómicos en las piezas fruto de las plumas jesuitas, de los que nos encargaremos a continuación; no obstante, no podemos dejar de hablar de la coreografía de la dramaturgia ignaciana sin hacer mención a una de sus mayores particularidades en el Nuevo Continente: y es que al exportar la Compañía su labor docente al Nuevo Mundo llevó consigo todas las prácticas asociadas a sus menesteres escolares, incluidos, como no, sus espectáculos teatrales,¹⁵⁰ con su magnificencia y espectacularidad características,¹⁵¹ que se fueron enriqueciendo con elementos autóctonos, tanto de la realidad cotidiana como de su cultura. En este sentido, destaca la presencia en los espectáculos jesuitas novohispanos de bailes de raigambre indígena como el mitote:¹⁵² así, por ejemplo, la representación de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías Bocanegra finalizó con uno de estos bailes a modo de fin de fiesta, tal y como se indica en las didascalias de la obra,¹⁵³ en el que se combinaron danza, música y vestuario indígena.

¹⁵⁰ La primera representación dramática jesuita en territorio americano tuvo lugar pocos meses después de la llegada de la Compañía a Lima en 1568, pues los miembros de la orden organizaron con sus alumnos una función para celebrar la festividad del Corpus de dicho año en la iglesia que los dominicos tenían en la ciudad, ya que la Orden de Predicadores acogió a los jesuitas mientras se construían las infraestructuras que requería la Compañía para desempeñar sus menesteres. La actividad dramática de la orden ignaciana continuó una vez que el Colegio de San Pablo empezó a funcionar en 1569 (Alonso Asenjo, 2012: 16).

¹⁵¹ Los espectáculos de los jesuitas novohispanos no tuvieron nada que envidiar a los peninsulares; sirva de ejemplo el siguiente fragmento, perteneciente a la relación de la representación del *Coloquio de la historia del patriarca Joseph* que tuvo lugar en Lima en 1610 para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola: “entre setenta y más personajes que entraron, de ninguno se puede dezir que no fuese más a propósito para la figura que representava [...] Apresiasióse lo que en este coloquio se sacó de joyas, vestidos, etc., en más de quatrocientos mil pesos, y no se encarece nada [...] Y lo que más suspendió fue un carro triumphal grande en que venía todo él de plata, hecho con notable artificio [...] tiraban este carro quatro grifos grandes muy bien hechos, todo ello acompañado de chirimías, trompetas, clarines, pífaros y caxas” (*Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*, f. 7r).

¹⁵² Danza de origen azteca denominada netotiliztle (Hanrahan, 1970: 52), conocida también como tocotín, cuya utilización en las representaciones teatrales hispanas tiene su origen, según Partida Tayzán, en las primeras obras del teatro de evangelización de los misioneros (2006).

¹⁵³ “Rematóse toda la fiesta con un mitote o tocotín, dança magestuosa y grave, hecha, a la usança de los indios, entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas y trajes de lama de oro, cactles o coturnos bordados de pedrería, copiles o diademas sembradas de perlas y diamantes, quetzales de plumería verde sobre los hombros, que sola esta dança y su luzimiento bastara por desempeño del festejo más prevenido. A lo sonoro de los ayacatzles dorados, que son unas curiosas calabacillas llenas de guijillas que hazen un agradable sonido, y al son de los instrumentos músicos tocaba un niño cantor acompañado de otros en el mismo trage, en un ángulo del tablado, un teponatztle, instrumento de los indios para sus danças” (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, f. 4r).

En cuanto a los elementos lúdicos que, junto con los bailes, servían para rebajar el componente doctrinal a los que hicimos alusión cabe apuntar que suele tratarse de pequeños pasajes de carácter cómico-burlesco –consistentes, principalmente, en peleas de chicos/estudiantes, escenas de pullas o cuadros cómico-satíricos (Alonso Asenjo, 2002-2004: 15)– que, aunque no tienen una ubicación fija y pueden aparecer en el texto en cualquier momento, tienden a emerger a principio o final de acto (Alonso Asenjo, 1995a: 44), por lo que mantienen cierto parecido estructural con el entremés (Alonso Asenjo, 2002-2004: 15), y suelen guardar, al menos en los albores de la dramaturgia jesuita, cierta relación con la trama principal.¹⁵⁴ Así, por ejemplo, el *Incipit parabola coenae* del padre Bonifacio incluye una de estas acciones episódicas, que ha recibido el nombre de ‘La gallofa’, en la que un ciego, un sordo, un cojo y un tullido bromean acerca de su condición mendicante. En la *Tragedia quae inscribitur Vicentina* tienen lugar dos escenas similares: una, a modo de prólogo paródico, en la que cuatro hidalgos que pierden el tiempo entre chismes y chanzas son reprendidos por la Nobleza Cristiana y la Verdad e instados a asistir a la función que va a tener lugar en el Colegio de San Gil, entretenimiento mucho más edificante, pues de la dramatización de las vivencias de Vicente y sus hermanas podrán sacar provecho; y otra, al inicio del tercer acto, protagonizada por unos pastores que compiten entre sí en un juego de fuerza de raigambre popular, que servía tanto para entretener al respetable como para dotar a la composición de unas pinceladas de carácter costumbrista que a buen seguro serían del agrado del público asistente. Fue, en efecto, bastante frecuente la presencia de estos juegos populares en las tablas jesuitas: a modo de ejemplo podemos apuntar que en el *Coloquio de Moisés* dos pastores y un zagal juegan al ‘abejorro’ y en la *Tragedia Lucifer Furens* se asiste, al final de la obra, a una escena en la que se juega al ‘toro de las coces’.

Estos elementos tendieron a desligarse de la trama argumental y a incluirse en la composición a modo de *actio intercalaris*, es decir, como escenas independientes de la acción principal,¹⁵⁵ similares a los *intermezzi* italianos, documentados en obras religiosas y eruditas, o a los autóctonos pasos de Lope de Rueda (Canet, 1991a: 88), que

¹⁵⁴ La trabazón podía llevarse a cabo de diversas formas: como apunta Menéndez Peláez, en ocasiones algún personaje de la obra principal participa también en el pasaje, ofreciéndose así una visión paródico-burlesca de la acción seria (2006b: 498); otras veces simplemente se hace alusión a lo escenificado previamente o se hace referencia a la temática general de la obra.

¹⁵⁵ Estas *actio intercalaris* podían presentar cierta ligazón temática entre sí, compartiendo personajes y llegando a constituir acciones secundarias o subtramas (Alonso Asenjo, 1995a: 44).

sintonizan, en opinión de Menéndez Peláez, con lo que será el entremés áureo, por lo que para el crítico asturiano el teatro jesuítico, y en particular la dramaturgia del padre Bonifacio, es uno de los eslabones a tener en cuenta a la hora de trazar los orígenes de este característico subgénero dramático (1995: 93), pues los entremeses son escenas cómicas que, si bien pueden desgajarse de la acción principal sin que se vea afectada la fábula, son concebidos para ser incluidos en una obra mayor (Canet, 1991a: 86).

Recapitulando todo lo expuesto en estas páginas, a modo de colofón, podemos definir el teatro jesuita como una práctica dramática que, nacida al socaire del teatro humanístico universitario, pronto se desligó de su tradición docente al centrarse, más que en la enseñanza práctica del latín, en labores pastorales y de difusión de la doctrina cristiana, adoptando la lengua vernácula para llegar a un mayor público y creando un espectáculo en el que se conjugaban todas las artes con el fin de lograr, como los propios dramaturgos de la Compañía manifestaban, un sermón disfrazado, azucarado,¹⁵⁶ un teatro “acomodado a ganar almas”, pues, en palabras del padre Acevedo, pionero de esta práctica dramática, “lo que se ve a los ojos mueve / mucho más que lo que al oído damos” (Menéndez Peláez, 1995: 50). Una dramaturgia que, como denuncia Alonso Asenjo, se ha visto minusvalorada al juzgarse sus textos como piezas literarias y no como espectáculos, pues, en definitiva, el teatro nace para ser representado y, por lo general, el texto para el dramaturgo jesuita “con sus engastes de literatura clásica, con sus logrados diálogos, con su temática seria y grave, con todo su lirismo o artificio poético..., no es sino la partitura (muy pobre) de un gran espectáculo” (Alonso Asenjo, 1995a: 34-35). Efectivamente, cuando se observa esta práctica dramática en perspectiva, cuando se tiene en cuenta toda su dimensión y alcance, podemos empezar a hacernos una idea del determinante papel que, a todas luces, jugó en la configuración del teatro áureo hispano.

¹⁵⁶

Y por eso es menester
con lo sabroso envolver
lo que amarga,
porque no nos sea carga
lo que nos cumple saber (González Gutiérrez, 1994: 13)

3. LOS JESUITAS Y EL TEATRO HAGIOGRÁFICO

Según se desprende de los títulos de las piezas teatrales que venimos apuntando en estas páginas, las materias bíblica y hagiográfica fueron fuente de inspiración habitual para los comediógrafos de la Compañía a la hora de componer sus obras dramáticas. De hecho, el teatro hagiográfico fue fundamental para los jesuitas, pues a través de él podían brindar a sus discentes modelos de virtud en consonancia con sus ciclos vitales, ya que los jóvenes estudiantes estaban, por su edad, en una fase especialmente sensible a lo mundano. No olvidemos que, como quedó dicho, los centros académicos jesuitas actuaban de cantera de futuros miembros de la Orden; por ello las plumas ignacianas, a la hora de componer sus piezas hagiográficas, tendieron a seleccionar del santoral aquellos santos que podían ofrecer a sus estudiantes un modelo que les ayudara a seguir la llamada divina. En este sentido es como deben interpretarse, por ejemplo, las dramatizaciones de las vidas de santos como San Juan Calibita o San Alejo,¹⁵⁷ pues en ambos casos se trataba de personajes cuyas leyendas biográficas permitían a los dramaturgos de la Compañía escenificar el conflicto familiar derivado de la determinación por parte de los jóvenes de seguir la senda virtuosa abrazando la vida eremítica y, en consecuencia, el triunfo de los designios divinos en detrimento de la voluntad paterna (Menéndez Peláez, 2005: 228-229).

Fuera del ámbito dramático de la orden ignaciana esta temática no tenía tanta relevancia, pues si bien venían componiéndose piezas hagiográficas aparejadas, principalmente, a las celebraciones del Corpus Christi, en dicho contexto celebrativo se representaban mayoritariamente dramas bíblicos y alegóricos (Pérez Priego, 1994-1995: 142-144), por lo que las obras protagonizadas por santos quedaban relegadas a un segundo plano. Sin embargo, a partir del decreto tridentino *De invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, promulgado en diciembre de 1563, la temática hagiográfica adquirió gran importancia en las letras hispanas,¹⁵⁸ pues en él se encumbraba a los santos como modelo de virtud a seguir por parte de los fieles.¹⁵⁹

¹⁵⁷ De hecho la comedia de *La vida de San Alejo* arranca con el festejo de los logros académicos del joven, haciéndose hincapié en el prometedor futuro que le espera gracias a sus éxitos escolares, por lo que el paralelismo entre el santo y las circunstancias que habían llevado a las aulas jesuitas a la gran mayoría de estudiantes que asistirían y participarían en la representación es bastante evidente.

¹⁵⁸ Hacia 1570 se percibe un acusado incremento en el número de hagiografías impresas en suelo hispano a causa de la pugna que las distintas órdenes religiosas mantuvieron entre sí por la redacción del mejor texto erudito y canónico; hecho que propició, debido a la gran acogida del género entre el público lector,

“Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica [...] Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos” (Ferrer Valls, 2012: 171).

Al instar el Concilio a la representación artística de los santos y sus vivencias no solo se vieron respaldadas las piezas de temática hagiográfica que ya venían componiendo, entre otros, los jesuitas, sino que se propició, en el ámbito teatral peninsular, la creación de un nuevo género dramático, la comedia de santos,¹⁶⁰ cuyo proceso de gestación culminó a comienzos de la siguiente centuria.

Nuestro propósito en este epígrafe es destacar el papel que pudo jugar el teatro jesuita en la configuración de un género de especial relevancia en la época, pues gozó tanto del aplauso masivo del público como de una gran longevidad,¹⁶¹ y en el que se

la trasposición de estos textos a la literatura en obras poéticas, dramáticas y de ficción narrativa (Canet, 2005).

¹⁵⁹ En oposición a la idea de la salvación mediante la fe que pregonaban reformistas como Lutero, el catolicismo defendió como medio de salvación las buenas obras; este hecho favoreció que las vidas de los santos devinieran en potentes ejemplos de virtud que mostraban a los creyentes cómo ganarse el Cielo.

¹⁶⁰ Así daba cuenta Rojas Villandrando en 1604 del nacimiento de este género:

Llegó el tiempo que se usaron
las comedias de apariencias,
de santos y de tramoyas,
y entre estas, farsas de guerras.
Hizo Pero Díaz entonces
la *del Rosario* y fue buena,
San Antonio, Alonso Díaz,
y al fin no quedó poeta
en Sevilla que no hiciese
de algún santo comedia (p. 127)

Rojas localiza las comedias de santos como posteriores a la generación de Juan de la Cueva y anteriores a la suya, por lo que la producción de piezas dramáticas de temática hagiográfica debía ser bastante abundante hacia 1590; variedad que fue consolidándose en los primeros lustros del XVII, pues, precisamente Juan de la Cueva en la primera epístola de su *Ejemplar poético*, publicado tan solo dos años después de *El viaje entretenido*, parece hacer alusión explícita a la comedia de santos al hacer mención de los tres grandes grupos de comedias de su tiempo: “En sucesos de historia son famosas, / en monásticas vidas ecelentes, / en afectos de amor maravillosas” (Icaza, 1924: 242).

¹⁶¹ Las comedias de santos disfrutaron de gran aceptación por parte del público hasta la prohibición de su representación por Real Cédula en 1765 (Roldán, 1998: 128); veto refrendado por Carlos III en 1778 (Vega García-Luengos, 2008: 34).

inscribe gran parte de la dramaturgia inspirada por los santos y beatos de la Compañía, objeto de estudio principal de esta tesis doctoral. Para ello, y tras caracterizar someramente el género, realizaremos una panorámica de las piezas de temática hagiográfica compuestas durante el siglo XVI para intentar determinar el proceso de gestación que experimentó la comedia de santos en dicha centuria con el fin de precisar la posible influencia que las piezas jesuitas pudieron ejercer en la configuración final del modelo de dramatizar la santidad imperante en nuestro periodo áureo.

3.1. Caracterización de la comedia de santos

Aunque suene a perogrullada, una de las características fundamentales del género es que en él se dramatizan las vivencias de unos personajes, con mayor o menor carácter legendario, cuyas acciones y vidas son consideradas popularmente como reales y santas,¹⁶² independientemente de que hayan sido reconocidos oficialmente como beatos o santos por la Iglesia;¹⁶³ figuras ejemplares que, siguiendo a Dassbach (1997: 9), podemos tipificar, a grandes rasgos y en su mayoría,¹⁶⁴ en cuatro clases básicas no

¹⁶² Quedarían, por tanto, a nuestro parecer, fuera de esta denominación obras como *Lucistela*, perteneciente a la colección dramática de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en la que, si bien uno de sus protagonistas se arrepiente de su vida pasada y alcanza la santidad, al tratarse de un personaje literario, concreto y exclusivo de esta pieza dramática, no podría considerarse hagiográfica *stricto sensu*. Sin embargo, sí puede considerarse un drama religioso, pues, como apunta Badía, pese a su carácter legendario y a que su argumento dista bastante de la temática habitual del teatro sacro, transmite el mensaje contrarreformista de la salvación a través de las buenas obras (2007: 222).

¹⁶³ San Isidro supone un buen ejemplo de esos santos populares que gozaban de dramatizaciones de sus vivencias previas a su reconocimiento oficial por la Iglesia, pues la composición tanto de la *Comedia de San Isidro Labrador de Madrid* y *Victoria de las Navas de Tolosa por el Rey don Alfonso*, perteneciente también a la colección del conde de Gondomar, como la comedia *San Isidro Labrador de Madrid*, de Lope de Vega, fue anterior a la beatificación y canonización del santo, que tuvieron lugar, respectivamente, en 1619 y 1622. Ahondaremos en la primera de estas comedias más adelante.

¹⁶⁴ “Santos como el ermitaño o el místico, el gran teólogo o alto cargo eclesiástico, han ocupado también un importante lugar en los relatos hagiográficos o representado un prominente papel en los logros de la iglesia, pero no han conseguido captar la imaginación de los escritores de comedias. [...] Sin duda, un santo activo de una orden mendicante ofrece más posibilidades para la acción que las meditaciones de un santo contemplativo. De la misma manera, la conversión de un pecador, pagano o infiel, o el martirio, ciertamente tienen más calidad dramática que las visiones o experiencias místicas de un tipo de santo ermitaño o místico” (Dassbach, 1997: 11). Si bien es cierto que, como apunta la estudiosa norteamericana, los santos cuyas vivencias se vieron escenificadas en nuestro Siglo de Oro tienden a estar encuadrados en los cuatro tipos que propone, tal vez cabría puntualizar que fuera del circuito comercial de los corrales de comedias su criterio pierde algo de validez, pues no es menos cierto que al ser muchas de estas piezas compuestas por encargo para festejar beatificaciones y canonizaciones o, simplemente, festejos vinculados con alguna advocación concreta, independientemente del mayor o menor potencial teatral de la vida y obras del santo, con bastante frecuencia los dramaturgos se vieron en la tesitura de tener que componer obras basándose en las vivencias de personajes poco atractivos dramáticamente, como los santos ermitaños, místicos o teólogos, con poca fortuna teatral por lo general, a los que hacía alusión Dassbach. En esta línea, al guiarse los jesuitas por sus propias motivaciones a la hora de componer sus obras teatrales, como quedó dicho, las plumas de la orden ignaciana no tuvieron reparos a la hora de dramatizar las vivencias de santos poco atractivos para el resto de dramaturgos, como los santos eremitas que apuntamos unas notas atrás.

excluyentes, pues tienden a combinarse entre sí:¹⁶⁵ el santo mendicante,¹⁶⁶ el convertido,¹⁶⁷ el mártir¹⁶⁸ y el hacedor de milagros.¹⁶⁹ Para ello el dramaturgo, tomando como fuente, principalmente, las hagiografías de la época,¹⁷⁰ compondrá sus piezas seleccionando los hechos de la vida del santo que sean más significativos o que tengan mayores posibilidades dramáticas y espectaculares (Dassbach, 1997: 126), pudiendo distinguirse, como apuntaba el profesor Sirera, según sea el foco de la teatralización de las vivencias del santo, dos tipos básicos de comedia: “episódica”, si se centra en un momento concreto de su vida,¹⁷¹ o lo que el citado profesor denominaba como “vida

¹⁶⁵ Como veremos al abordar la dramaturgia protagonizada por San Francisco Javier, las piezas ambientadas en el continente asiático mostrarán a un santo mendicante, pues llega a aquellas tierras a ejercer la labor apostólica propia de la Compañía, y, a la vez, hacedor de milagros, ya que gracias a lo sobrenatural logrará combatir con éxito el escepticismo e incredulidad de la población con la que se encuentra y ganar sus almas.

¹⁶⁶ Los santos mendicantes pertenecen a órdenes religiosas, por lo que hacen voto de pobreza, castidad y obediencia, y se dedican a una actividad religiosa de carácter mundano, en consonancia con los menesteres de su orden, distinguiéndose de esta manera del monástico, que permanece enclaustrado y centrado en la oración y la contemplación. Se trata de santos que alcanzan la santidad mediante el esforzado cumplimiento de los votos y sobresaliendo en el ejercicio de las actividades religiosas mundanas (Dassbach, 1997: 15-16).

¹⁶⁷ Los santos convertidos son pecadores que, arrepentidos de su pasado pecaminoso, cambian de vida y exhiben un comportamiento santo, si bien es cierto que, en muchas ocasiones, su único pecado ha sido vivir bajo los dogmas de una fe errada. El convertido tendrá que superar una serie de adversidades que dificultan su camino hacia la verdad dogmática y la santidad, ya sean tentaciones, en el caso de los pecadores, o persecuciones, en el caso de los infieles, aunque estos últimos pueden verse acosados por la combinación de la tentación y la persecución (Dassbach, 1997: 37).

¹⁶⁸ “A nivel teológico, el mártir es aquél que está dispuesto a defender sus creencias religiosas hasta el extremo de morir por ellas y que acepta su muerte con un gozo y valor poco comunes. Frecuentemente este santo despliega una inhumana fortaleza y resistencia hacia el sufrimiento al que se le somete; tormento que, pese a su intensidad, es incapaz de quebrantar la fe del santo. Su sacrificio encuentra normalmente ayuda sobrenatural para resistir torturas y persecuciones y trae consigo un inmediato reconocimiento de santidad. A nivel teatral se explotan esa fe extrema del santo, la fortaleza que exhibe ante el sufrimiento y la muerte, y lo espectacular y/o dramático de sus persecuciones, torturas y muerte” (Dassbach, 1997: 59).

¹⁶⁹ Sujeto que exhibe poderes milagrosos extraordinarios que sirven para autenticar su santidad, pues a través de ellos la colectividad lo reconoce como santo (Dassbach, 1997: 69).

¹⁷⁰ Las principales fuentes de las comedias protagonizadas por santos en el periodo que nos ocupa son la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, dos de los compendios hagiográficos hispanos derivados de ella, la anónima *Leyenda de los santos* –compilación que gozó de una docena de ediciones entre 1490 y 1579– y el conocido como *Flos sanctorum renacentista* de Pedro de la Vega –del que conocemos unas quince impresiones entre 1516 y 1580– (Aragüés, 2016: 134), y los *Flos sanctorum* de los padres Villegas –cuyo primer volumen vio la luz en 1578– y Ribadeneyra –compendio que de momento no manejaremos, pues su primer volumen fue publicado en 1599 (Aragüés, 2004: 514-515). Si bien la *Leyenda dorada* fue el legendario por excelencia desde mediados del XIII, a partir del XVI empezó a recibir críticas por su escaso rigor histórico desde ciertos sectores del Humanismo español, encabezados por Luis Vives, y de teólogos como Melchor Cano (Aragüés, 2000: 331-336); voces críticas que, por extensión, salpicaron a los compendios hispanos derivados de la obra del dominico italiano, que, a la postre, terminaron desapareciendo de las imprentas tras la aparición del *Flos sanctorum* de Villegas, más moderno y riguroso (Aragüés, 2016: 172).

¹⁷¹ Modelo predominante de las comedias inspiradas en martirios y conversiones.

santa a demostrar”, si lo que se escenificaba en las tablas era el ciclo vital del santo en su conjunto¹⁷² (1986: 205-206).

Otra de las características de la comedia de santos es la presencia de lo sobrenatural en las tablas, pues los protagonistas de estas piezas se ven rodeados, en su camino hacia la santidad, de todo tipo de sucesos fabulosos, como voces celestiales o visiones, y ejecutan milagros de diversa índole como curas, resurrecciones o transubstanciaciones, a los que hay que sumar la aparición de entes celestiales y demoníacos. Esta presencia abrumadora de lo sobrenatural en la comedia de santos ha sido interpretada y justificada, de forma generalizada por la crítica, como el principal recurso del que se servían los dramaturgos para suplir la falta de interés y atractivo dramático de las piezas encuadradas en este género; es bastante evidente que uno de los principales acicates que movían al público a asistir a la representación de una comedia de santos era ver la escenificación de sucesos prodigiosos a través de complicadas y espectaculares tramoyas, máxime si tenemos en cuenta que la temática de estas obras era de sobra conocida por su público potencial¹⁷³ y, por tanto, pocos eran los alicientes argumentales que estas piezas podían ofrecer para atraer a la muchedumbre a asistir a la representación. Sin embargo, como apunta Dassbach, no debe obviarse que lo sobrenatural es el requisito esencial que un santo ha de exhibir para que sea reconocido oficialmente como tal, pues la manifestación de sus poderes legitima su santidad y

¹⁷² Al centrarse estas piezas dramáticas en las vivencias de un santo se ubica la acción en un contexto espacio-temporal concreto, hecho en el que radica, según Wardropper, la mayor diferenciación de la comedia de santos con respecto del auto sacramental, pues en estos últimos al verificarse “sus argumentos bajo el signo exclusivo de la eternidad, casi [...] se suprime en ellos el tiempo cronológico” (1983: 190); fondo histórico que, por otro lado, propició la aparición de anacronismos en este tipo de piezas, pues los dramaturgos en el proceso de recreación dramática de ese pasado introdujeron en dicho contexto elementos de su presente histórico: así, por ejemplo, en la calderoniana *El mágico prodigioso* se asiste, en pleno Imperio romano, a la traslación de una estatua de Júpiter que bien recuerda a una procesión del Corpus Christi, o en la anónima *Tragedia del triunfo de los santos*, cuya acción se ubica en el Bajo Imperio romano, se hace alusión expresa en varias ocasiones a las Españas. Si bien el anacronismo no fue un fenómeno exclusivo de la comedia de santos, pues el propio Lope de Vega ya lo denunciaba en el *Arte nuevo* como uno de los defectos del teatro de su tiempo (“es de las cosas bárbaras que tiene / la comedia presente recibidas: / sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano”, vv. 358-361), las incongruencias temporales, según Wardropper, en el contexto dramático de la comedia de santos forman “parte de la estrategia adoptada por el dramaturgo para relacionar el tiempo pasado con el presente, para hacer llegar unas verdades eternas al espectador situado en el aquí y el ahora. A la vez, dando más inmediatez a los sucesos pasados, el anacronismo disminuye la percepción de la comedia religiosa que tiene el espectador como drama meramente histórico: concede una identidad propia a la comedia religiosa, formando de ella como un puente entre el pasado y el presente, y entre lo temporal y lo eterno” (1983: 194).

¹⁷³ La vidas de santos no solo estaban ampliamente difundidas, como quedó dicho, entre el público lector de la época, sino también entre las capas populares, pues eran muy habituales las lecturas colectivas de los compendios legendarios que hemos apuntado anteriormente. También tenía bastante éxito la literatura de cordel de temática hagiográfica en la que, como apunta García de Enterría, las vidas de los santos se difundían entre el pueblo apoyándose en la cadencia repetitiva del romance o la quintilla (1992: 72-73).

elimina cualquier duda que pueda plantearse en cuanto a su filiación divina; en consecuencia, resulta obvio que, si no existe santidad sin lo sobrenatural, esta no puede dramatizarse de forma coherente excluyendo dicho elemento¹⁷⁴ (1997: 89-93). Por tanto, lo habitual en estas comedias será que se despliegue un gran aparato escenotécnico que permita la representación de lo maravilloso de forma convincente en las tablas; elemento sobrenatural cuya presencia, en opinión de Couderc, parece que se prodigó con el paso del tiempo, por lo que, en opinión del crítico francés, la profusión de efectos de tramoya en las comedias de santos y el desarrollo escenotécnico en el teatro de la época irían de la mano (2008: 69).

Un hecho que llama bastante la atención al centrar nuestra mirada en la comedia de santos es que estas piezas presenten elementos de carácter profano que, a priori, podrían parecer incongruentes con el propósito de enaltecer la figura de sus protagonistas a través de la escenificación de unas vivencias rebosantes de virtud y santidad. Así, vemos cómo en estas obras se intercalan entre los actos píos de santos y beatos subtramas de temática profana, habitualmente de corte amoroso,¹⁷⁵ aderezándose

¹⁷⁴ Si bien para los ojos del espectador moderno las comedias de santos pueden resultar, debido a su gran contenido maravilloso, un tanto inverosímiles, no lo eran, en absoluto, para los espectadores de la época, pues como anota Wardropper, lo maravilloso cristiano no era un elemento fabuloso para el público, sino más bien una prueba fehaciente del poder divino que el respetable podía experimentar directamente en las tablas a través de estas comedias. Por tanto, en opinión del estudioso norteamericano, estas composiciones hubieran cumplido “mal su misión de reforzar la fe flaqueante del público, si prescindieran de lo maravilloso cristiano” (1983: 198).

¹⁷⁵ Dassbach clasifica estas subtramas en tres tipos: amorosas, históricas y costumbristas. Las subtramas amorosas, que son las predominantes y pueden tener por protagonista al propio santo, se dividen, a su vez, en tres subgrupos: las tramas amorosas que presentan el repudio del santo a la vida secular, que suelen tener lugar al principio de la comedia y en las que el santo rechaza a uno o varios pretendientes –como ocurre, por ejemplo, en *Santa Teresa de Jesús*, de Lope de Vega; tramas amorosas que muestran el apego del santo por lo terrenal y sus debilidades humanas, ilustrando una atracción hacia el pecado que, finalmente, consigue sortear en su camino hacia la santidad a través de un duro proceso de superación; e intrigas amorosas que contrastan la vida del santo y la de otros personajes, que tienen un desarrollo paralelo a la trama y cuyo propósito dramático es complicar la acción –como la protagonizada por los hijos de San Francisco de Borja en la comedia *El gran duque de Gandía* del padre Fomperosa, a la que ya hicimos alusión y trataremos por extenso llegado su momento. Las tramas secundarias de corte histórico suelen recrear un entorno hostil hacia las creencias y acciones del santo y, en muchas ocasiones, se sazonan con intrigas políticas y enredos amorosos. Por último, las tramas de temática costumbrista, que dan cierto colorido local a la acción dramática, suelen ser más bien episodios intercalados en la trama principal o en las secundarias, por lo que no suelen constituir tramas paralelas a la acción principal (1997: 131-137); un buen ejemplo de estas escenas de corte costumbrista lo ofrece *El rústico del cielo* de Lope de Vega, en la que, por ejemplo, se asiste a una serie de pasajes picarescos como el del parto de una meretriz en el prostíbulo donde ejerce o el del panadero que hace creer a los estudiantes que los pasteles que le han robado estaban hechos con carne de asno. Llegados a este punto cabe apuntar que, como anota Couderc (2008: 72-74), pese a estar integradas estas subtramas en la línea argumental principal, suelen dar la sensación de estar presentes en la obra para abultar e introducir variedad en una historia que, sin ellas, quedaría desprovista de suficiente relieve argumental para atraer al público, pues, como quedó dicho, el respetable solía conocer de antemano las vivencias del santo que iba a ver representadas en las tablas.

esta mezcla con las pullas y comentarios jocosos de graciosos cuyas irreverencias confieren grandes dosis de comicidad a lo representado en las tablas. En opinión de Dassbach la presencia de estos elementos profanos en las comedias de santos se debe, principalmente, a los dramaturgos que las componían, pues al estar más acostumbrados a escribir piezas profanas que hagiográficas tendían a incluir en estas últimas “elementos y convenciones propios de la comedia secular”; por otro lado, al formar parte estas obras de la programación regular de los teatros comerciales, las composiciones protagonizadas por santos se vieron obligadas a competir con las comedias seculares en valor dramático y entretenimiento, por lo que los dramaturgos, con el fin de obtener el éxito en los corrales, adaptaron la estructura del drama profano a la comedia de santos, incluyendo los elementos que más divertían al respetable (1997: 125-126).

La inclusión de un personaje como el gracioso en las piezas hagiográficas podría resultarnos llamativa, pues su carácter irreverente parece casar mal con la temática pía de estas obras; sin embargo, su presencia en estas composiciones viene justificada por su función, pues su cometido en ellas no será solo el de dar unas pinceladas cómicas a lo dramatizado en las tablas, sino ofrecer un contraste entre la perfección del santo y las debilidades humanas del común de los mortales que pondera, aún más, su figura (Dassbach, 1997: 145), pues solo un ser extraordinario como el santo es capaz de protagonizar las vivencias que vemos en escena. De hecho estos graciosos, criados por lo general de los futuros santos durante su vida secular, suelen acompañar a sus amos por la senda de la virtud, si bien, movidos por su apego a lo mundano,¹⁷⁶ tienden a tomarse algunas licencias en su intento por seguir las mortificaciones de sus señores y los rigores de la vida monástica;¹⁷⁷ condición que propicia que algunos de ellos abandonen los votos que habían tomado siguiendo la estela de sus amos.¹⁷⁸

Recapitulando, la comedia de santos supone un nuevo género dramático de temática pía en el que se combinan, por un lado, el modelo de virtud que destila la

¹⁷⁶ El gracioso de la comedia de santos no difiere en cuanto a su carácter de la figura del donaire prototípica del teatro de la época, pues, pese al modelo de virtud al que acompaña, no deja de ser un personaje que se deja llevar por su cobardía o por satisfacer sus instintos primarios.

¹⁷⁷ Al abordar el estudio de la cervantina *El rufián dichoso* veremos cómo fray Antonio, personaje que hace las veces de gracioso, intenta sobrellevar la vida monacal jugando a los naipes o a la argolla con un compañero de orden.

¹⁷⁸ Un buen ejemplo de este proceder lo supone Sansón, el gracioso de la *Comedia de San Francisco de Borja* del padre Matías Bocanegra, pues al final de la composición, desbordado por los rigores de la vida monástica, acaba abandonando la disciplina jesuita.

acción principal escenificada en las tablas y, por otro, varios elementos del teatro comercial, como la presencia de graciosos y subtramas, preferentemente de corte amoroso, que se alternan con las vivencias de los protagonistas de las composiciones, aderezándose todo ello con un despliegue escenotécnico que permite la aparición de entes sobrenaturales y la exhibición de las habilidades taumaturgicas de los santos; elementos espectaculares que, debido a la buena acogida que tenían entre el público, fueron ganando presencia e importancia con el paso del tiempo, desplazando el afán de mostrar ejemplos de virtud que inspiraran al respetable y lo incitaran a seguir la senda virtuosa que originariamente motivaba la composición de estas comedias. Hecho que condicionó, ya en el Setecientos, su censura, primero, por parte de la élite cultural y el estamento eclesiástico (Alborg, 1972: 575-576), y, posteriormente, su prohibición definitiva por imperativo regio.

3.2. Hacia la gestación de un nuevo género dramático

El género de la comedia de santos es el producto de una larga gestación cuyos inicios pueden ubicarse a finales del XV, cuando tenemos constancia en el ámbito castellano de las primeras representaciones teatrales de temática hagiográfica; proceso que culminó, tal y como quedó dicho, a principios del XVII, y en el que confluyeron dejando su simiente diversas prácticas dramáticas, como las representaciones teatrales vinculadas a las celebraciones del Corpus Christi o el teatro que los jesuitas venían practicando en sus centros académicos desde mediados del XVI, cuya influencia en la configuración final del género iremos desentrañando a lo largo de estas páginas.

Antes de realizar nuestra panorámica cabe reflexionar acerca de su carácter provisional, pues, tal y como apunta el profesor Pérez Priego, conocemos una parte mínima de nuestra producción teatral antigua a causa de diversos factores, como la censura o la fragilidad de los materiales, hecho que ha propiciado que mucho de este patrimonio teatral se haya perdido¹⁷⁹ (1996: 116-118); en efecto, al realizar esta panorámica hemos centrado nuestra atención en un número limitado, aunque relativamente generoso, de textos dramáticos,¹⁸⁰ por lo que las conclusiones a las que

¹⁷⁹ Una rápida hojeda al inventario cronológico de piezas representadas que ofrece García-Bermejo en su *Catálogo del teatro español del siglo XVI* (1996: 201-253), donde el citado investigador recoge las representaciones cuatrocentistas y quinientistas de las que tenemos noticia, nos permite hacernos una idea del ingente patrimonio dramático que, lamentablemente, a día de hoy sigue perdido.

¹⁸⁰ Si bien las piezas teatrales hagiográficas castellanas son bastante escasas hasta mediados del siglo XVI, a partir de ese momento, y especialmente en el último tercio de la centuria, parece que esta temática

lleguemos tras nuestro estudio son, forzosamente, provisionales, pues el descubrimiento de nuevos testimonios podría trastocar nuestras reflexiones. Dicho esto, pasemos a intentar arrojar un poco de luz sobre la génesis y gestación de la comedia de santos.

3.2.1. *Primeras piezas dramáticas castellanas de temática hagiográfica*

Hace tan solo unos párrafos hemos apuntado la relevancia que el teatro compuesto con motivo de la celebración del Corpus Christi tenía, a nuestro parecer, en la creación de la comedia de santos, pues vinculadas precisamente a la festividad del Santísimo Sacramento estaban las primeras piezas teatrales castellanas¹⁸¹ de temática hagiográfica de las que tenemos noticia en localidades como Murcia¹⁸² o Toledo;¹⁸³ de entre ellas merece ser destacado el *Auto del emperador o de San Silvestre*, atribuido a Alonso de Campo¹⁸⁴ y escenificado durante los festejos toledanos del Corpus Christi de los años 1497 y 1498, del que solo conservamos un esquema de su representación, inserto en los folios 69v y 70r del manuscrito *Posesiones de la Capilla de don Pedro Tenorio. Libro de Cuentas de receptores*, en el que se resumen la mayoría de los parlamentos que conformaban el espectáculo, pues tal vez fueran tan sencillos y fáciles de memorizar que no valiera la pena transcribirlos (Maurizi, 2005: 849-850). Recogemos aquí, debido

experimenta una eclosión en el panorama teatral hispano, tal y como sugiere el elevado número de testimonios que conservamos de dicho periodo.

¹⁸¹ Entendemos por castellanas todas las obras compuestas en castellano, independientemente de que tuvieran lugar en el ámbito geográfico de la Corona de Castilla o de la de Aragón.

¹⁸² Tenemos constancia, ya en 1471, de la representación de diversas piezas hagiográficas ligadas a la celebración del Corpus en la ciudad de Murcia protagonizadas por San Jerónimo, San Miguel, San Jorge o San Francisco, a las que habría que sumar, en 1492, la dramatización de las vivencias de San Martín, y, en 1494, las de San Antón, de las que, lamentablemente no conservamos más que sus títulos (Rubio García, 1987: 80-84).

¹⁸³ Gracias al *Libro de Cuentas del Cabildo* de la catedral de Toledo tenemos conocimiento de algunas obras de temática hagiográfica vinculadas a las celebraciones toledanas del Corpus Christi a finales del XV; la primera pieza cuya representación consigna el código anteriormente citado es el *Auto de la degollación de San Juan*, en el que se dramatizaba el martirio del predicador judío por orden de Herodes Antipas, cuya escenificación queda reflejada en el libro de cuentas a partir de 1495, aunque es probable que fuera representada con anterioridad (Torroja y Rivas, 1977: 58). Al año siguiente tuvo lugar otra pieza de temática hagiográfica protagonizada por otro Juan bíblico, San Juan Evangelista, en la que, a tenor de los pocos datos que aporta el código toledano, debían escenificarse varios episodios de la vida del santo, como el de la resurrección de Drusiana o el de la muerte y posterior vuelta a la vida de dos presos, recogidos ambos en la *Leyenda dorada* de Vorágine (1982: 65-68). Ya en el XVI tenemos constancia de la representación de otras piezas protagonizadas por santos, como el auto de *Santa Catalina* –en el que, a tenor de los datos aportados por el manuscrito toledano, se dramatizaba el martirio de la santa alejandrina–, el *Auto de San Ildelfonso* –que escenificaba el famoso episodio de la casulla– y el *Auto de San Jorge*, en el que, debido a la mención expresa a la “sierpe” (Torroja y Rivas, 1977: 69-70), sabemos que se representó, al menos, el episodio de la liberación de la princesa que recoge Vorágine (1982: 249-250).

¹⁸⁴ Capellán de coro de la Catedral de Toledo, receptor de cuentas de la capilla de San Blas y sacristán de la de Santiago, fue el organizador de las fiestas del Corpus desde 1481 a 1499, año de su muerte (Pérez Priego, 2009: 66).

a la relativa brevedad de este esquema y al gran interés que suscita para nuestros menesteres, la transcripción del documento:

Diga el enperador a los cavalleros que los diosses le mandan vañar en la sagre de tres myll nyños, que vayan y ge los traygan de la más noble sangre que falaren, e que luego será sano de gafedad.

Vna copla que digan las mugeres al enperador ponyendole dolor por la muerte de sus fijos.

Diga otra el enperador que plega a los diosses que él faga tan gran crueldat, pues él manda guardar a los fijos de los enemygos, más rrazón es que guarde a los suyos propios.

Otra que mande darles sus fijos e que se uayan a sus ciegas en paz.

Aquí aparezca Sant Pedro y Sant Plabo.

E diga el apóstol: “porque touiste mysericordia con aquellos nyño e con sus madres te enbía dezir Ihesu Christo que enbés por el papa Siluestre que está ascondido en el mote de Sira, e él te mostrará una fuede en que te vanes tres vezes, e luego serás sano de la gafedad; et más que le fagas una yglesia donde él sea seruido e hurado”. E desapareçerán.

Otra el enperador a los cavalleros que traygan a Sant Syluestre para que está ascondido clérigos en el mote de Sira.

Otra el enperador a Siluester diziendo commo le apareçiera dos santos varones en sueño quería que curar Sant Pedro e Sant Plabo, e le dixeron de parte de Ihesu Christo que enbiase por él a aquel monte, e que él le mostraría vna fuet en que él se vanase, e que sería sano, e que si...

Otra que le diga Siluetre que crea que Ihesu Christo murió e resuçitó e está a la distara de Padre e se babtiza que luego será sano .Otra el enperador diziedo que cree. Otra que diga el enperador después de babtizado commo se faze sieruo e vasallo de la santa madre yglesia e da el ynperio al papa (Torroja y Rivas, 1977: 183-184).

Como puede observarse, se trata de una pieza en la que se dramatiza, con bastante fidelidad, uno de los episodios fundamentales de la biografía de San Silvestre que recogió Vorágine en la *Leyenda dorada*, el del bautismo del emperador Constantino, hecho de suma importancia para la historia del cristianismo, pues tras su conversión el emperador legalizó la fe que acababa de adoptar. Si bien la información que ofrecen los manuscritos toledanos acerca de este teatro hagiográfico vinculado a las celebraciones del Corpus es bastante esquemática e imprecisa, gracias a ella pueden inferirse dos de las principales características de las piezas protagonizadas por santos hasta mediados del XVI: por un lado, su brevedad, condicionada por el entorno celebrativo en el que solían estar insertas estas representaciones y, por otro, su temática, pues los dramaturgos

tendían a centrar sus obras en santos y mártires¹⁸⁵ pertenecientes al cristianismo primitivo.

Vinculado también con la festividad del Corpus, como apuntamos en su momento, estaba el dramaturgo extremeño Diego Sánchez de Badajoz, a quien debemos dos farsas de temática hagiográfica:¹⁸⁶ la *Farsa de San Pedro* y la *Farsa de Sancta Bárbara*. En la primera se dramatiza el episodio bíblico recogido en Mateo 17:24-27 en el que San Pedro, tras haberle sido reclamado el impuesto del templo y consultar con Jesucristo la conveniencia de su pago, encuentra dentro de la boca de un pez una moneda con la que podrá pagar el tributo; la brevedad de la farsa, compuesta por 236 versos, apenas permite tratar la materia hagiográfica, pues tras un introito¹⁸⁷ que abarca 90 versos y la interpretación del pastor de lo representado en escena, que ocupa otros 35, quedan poco más de un centenar de versos para escenificar el episodio bíblico. Aún más breve será la segunda, única pieza estrictamente hagiográfica del extremeño en opinión de Cazal (2001: 233), pues su texto está integrado por 232 versos; composición en la que la materia biográfico-legendaria queda relegada a un segundo plano, ya que la mártir asiste como testigo mudo a la disputa que mantienen por su alma, con Jesucristo como juez, el diablo y su ángel de la guarda, que resume durante la porfía los hitos biográficos de la santa, incluido su cruento óbito.¹⁸⁸ Quizá lo más relevante de la pieza de Sánchez de

¹⁸⁵ El profesor Sirera consideraba que la presencia explícita del martirio en estas piezas teatrales respondía a una serie de factores: por una parte, la comunidad cristiana recordaba y revivía con estas escenas un mundo en el que su fe pugnaba por imponerse, consiguiéndose así una comunión sentimental con su pasado histórico (1986: 188); por otra, estos martirios no eran solamente “un tributo a una sensibilidad más o menos sedienta de sangre, o una ocasión para que los escenógrafos hiciesen gala de su virtuosismo técnico, sino muy especialmente un recurso que tenía el autor para reforzar plásticamente las virtudes del protagonista: la acumulación de tormentos, en efecto acrecentaba las virtudes del santo, pues cuanto mayores eran, mayores eran las virtudes y la santidad de la víctima, especialmente si se mostraba psicológicamente inmune a sus efectos” (1991: 58).

¹⁸⁶ Si bien atendiendo a los títulos de sus composiciones podríamos pensar, a priori, que la *Farsa de Santa Susana* debería gozar de temática hagiográfica, en realidad se centra en el relato bíblico de la casta Susana y no en la mártir romana cuya advocación se celebra el 11 de agosto, por lo que no la consideramos estrictamente hagiográfica, contraviniendo el criterio de estudiosos como Sirera (1991: 59). Tema que debió ser especialmente fecundo, pues entre los pocos testimonios teatrales que conservamos del periodo que nos ocupa –primera mitad del XVI– nos encontramos con otra pieza de temática similar, la *Comedia de Santa Susana* de Juan de Rodrigo Alonso, composición que, evidentemente, tampoco estudiaremos por el mismo motivo que la anterior.

¹⁸⁷ Introito que llama bastante la atención por su sobriedad, pues en él el pastor, rompiendo con la práctica habitual del extremeño, simplemente introduce la temática de la farsa sin procazidades ni chanzas, ya que las reserva para su diálogo con el sátrapa que exige el tributo.

¹⁸⁸

Cumpliendo tus mandamientos,
Solo por no los negar,
Se sufrió martirizar
Con muy ásperos tormentos;
Sus pechos, de mal exentos,
Con tenazas arrancados,

Badajoz sea el tratamiento que recibe el martirio de Bárbara, pues llama bastante la atención que este solo se verbalice cuando la tendencia en el teatro de la época, según atestiguan algunas composiciones, era mostrar estos episodios violentos con todo su rigor: así, el texto del *Misteri de Santa Àgata*, pieza ubicada cronológicamente según Romeu en el primer tercio del XVI (1957: 45), refleja que el martirio de la joven, en especial la amputación de sus pechos, debía ser representado con toda la crudeza posible (Romeu, 1957: 50), o en *El Misteri de Sant Eudald*, anterior a 1549 (Romeu, 1957: 56), se asiste en sus versos finales a algunos de los tormentos sufridos por el santo, tal y como indican las didascalias. Podría objetarse que estas obras dramáticas pertenecen al ámbito literario catalán y no al castellano, pues sus textos están compuestos en lengua catalana; objeciones que, sin embargo, no tendrían cabida en el *Martirio de Santa Engracia*, pieza representada en Zaragoza con motivo del recibimiento que le hizo la ciudad a la emperatriz Isabel¹⁸⁹ y, por tanto, dentro del área geográfica de la Corona de Aragón, cuyo texto lamentablemente no ha llegado hasta nosotros, aunque a tenor de la información que manejamos debía estar compuesto en castellano.¹⁹⁰ Representación¹⁹¹ que tuvo lugar sobre un carro y que, según recoge el relator que dio cuenta de los festejos, casaría con la tendencia a escenificar los martirios de los santos en toda su crudeza.¹⁹² Por consiguiente, si tenemos en cuenta que las piezas hagiográficas del este peninsular son tanto estructural como temáticamente muy similares a las castellanas –se

Sus miembros todos llagados,
Sin torcer sus pensamientos (Barrantes, 1882: 210)

¹⁸⁹ Las celebraciones con las que la ciudad agasajó a los miembros de la familia imperial durante su visita tuvieron lugar entre los días 5 y 10 de marzo de 1533.

¹⁹⁰ Al menos en lengua castellana estaba compuesto el breve espectáculo dramático protagonizado también por Santa Engracia al que asistió la emperatriz el jueves día 6 y que la relación que da cuenta de los festejos atribuye a un tal Hernando de Basurto. La función consistía en un breve introito en el que un pastor introducía su temática y vinculaba a la mártir con la emperatriz, pues ambas compartían procedencia geográfica, tras lo que tenía lugar el descendimiento de la santa para ofrecer a doña Isabel de Portugal una corona que simbolizaba la que “teneis allá en el cielo / ya ganada” (Torre, 1919: 428), volviendo esta a las alturas al finalizar el parlamento encomiástico dirigido a la emperatriz.

¹⁹¹ Aunque el relator sí facilita el nombre del compositor de la primera dramatización protagonizada por Santa Engracia, nada dice acerca del ingenio que compuso el *Martirio*, por lo que cabría la posibilidad de que los zaragozanos en esta ocasión hubieran escenificado una pieza que se representara habitualmente en las celebraciones del Corpus.

¹⁹² “se mostró Daciano adelantado con sus alguaciles y pregoneros hechando un edito que todos los christianos que no quisiesen adorar los Dioses se fuesen luego de la ciudat, y como Santa Engracia llegó a Daciano con sus XVIII caualleros, entre los quales venia San Lupercio, y como, porque confesó un Dios, la martiriçó, y degolló a S. Lupercio, y a ella asparon y sacaron con tenazas una teta; la cual historia se representó mui bien y con mucha contemplación [...] y quando dieron las animas a Dios, baxaron dos angeles y los llevaron al cielo” (Torre, 1919: 433-434). Como puede observarse el carro incluía maquinaria que permitía el descenso de los ángeles y la posterior ascensión de los santos, ingenio que debía ser muy similar al que empleó unos años más tarde Francisco de las Cuevas en su *Representación de los mártires Justo y Pastor* y que, como veremos en su momento, describe el propio Cuevas con bastante detalle.

trata, en ambas tradiciones, de piezas teatrales breves protagonizadas principalmente por santos y mártires procedentes del periodo primitivo del cristianismo– y que los dramaturgos castellanos posteriores no tuvieron muchos reparos a la hora de escenificar las torturas y vejaciones sufridas por los santos,¹⁹³ como veremos en lo sucesivo, podemos conjeturar que la sobriedad que muestra la pieza de Sánchez de Badajoz no es una tendencia del teatro castellano de la época, sino un hecho aislado y específico del dramaturgo extremeño.

3.2.2. Piezas hagiográficas del ‘Códice de autos viejos’

Si bien como acabamos de ver en el apartado anterior pocos son los testimonios que conservamos de este teatro hagiográfico anteriores a la segunda mitad del siglo XVI,¹⁹⁴ a partir de este momento parece que las piezas protagonizadas por santos van ganando relevancia dentro del panorama teatral castellano, pues conservamos cuatro decenas holgadas de obras procedentes de esta segunda mitad de la centuria.¹⁹⁵ El *Códice de autos viejos* refleja perfectamente esta tendencia, pues contiene trece piezas de temática hagiográfica.¹⁹⁶ Se trata de obras compuestas, como ya apuntamos en su momento, para ser representadas en la procesión del Corpus Christi –de ahí su

¹⁹³ Por chocante que parezca en la actualidad, a la masa popular en la época no le desagradaban las manifestaciones públicas de violencia, pues el pueblo gustaba de acudir a los ajusticiamientos públicos (Adelantado, 2008: 19-23). Por tanto, cabría la posibilidad de que los dramaturgos buscaran congraciarse con este sector de la población al dramatizar los tormentos sufridos por los mártires en estas representaciones.

¹⁹⁴ Podríamos ubicar en la primera mitad de la centuria el perdido *Auto de cuando Herodes mandó degollar a San Juan* mencionado en el prólogo del *Jardín del alma cristiana* de Vasco Díaz Tanco de Fregenal (Pérez Priego, 1981: 185), pues al ser aludida en una obra publicada en 1552, su composición debió ser anterior a dicha fecha, pudiendo quedar encuadrada, por tanto, en la primera mitad del Quinientos.

¹⁹⁵ Varias son las obras dramáticas hagiográficas compuestas en este periodo de las que tenemos noticia pero que, lamentablemente, en la actualidad no conservamos sus textos, como la anónima *Comedia de la Sancta* –de la que conocemos poco más que su título por haber sido incluida en el *Índice prohibitorio* de Quiroga (García-Bermejo, 1996: 122)–, o el *Auto de la pesca de San Pedro* de Jerónimo Velázquez (García-Bermejo, 1996: 168); en esta nota también podemos incluir el *Misterio de la bienaventurada Santa Cecilia*, de Bartolomé Aparicio, compuesta en 1562, de la que tan solo conservamos un breve fragmento en el que se consignan el título, autor y fecha de composición, los interlocutores que intervenían en ella –los esposos Valeriano y Cecilia, Teburcio, hermano de Valeriano, un Ángel, un Viejo anciano, el adelantado Almachio y dos de sus ministros– y se transcriben las primeras intervenciones de los esposos, poco más de tres decenas de versos (Milá y Fontanals, 1895: 360-361). A estas composiciones podríamos sumar piezas como el *Auto de San Hermenegildo* o el *Auto de Santa Felicitas y siete hijos* (García-Bermejo, 1996: 248-250), de las que conocemos poco más que el simple hecho de su escenificación.

¹⁹⁶ Aunque Reyes Peña considera que el código solo contiene nueve obras hagiográficas, pues excluye aquellas que narran vivencias de santos recogidas en el Nuevo Testamento (1995: 258), siendo coherentes con el criterio que hemos manejado al hablar del teatro de Sánchez de Badajoz, hemos de incluir las que rechaza la estudiosa sevillana, aumentando su nómina a trece piezas.

brevedad, pues oscilan entre los 276 y los 670 versos¹⁹⁷—, y que escenifican principalmente las vivencias de santos procedentes del cristianismo primitivo¹⁹⁸ en argumentos poco desarrollados dramáticamente, pues debido a la brevedad que exigía el marco celebrativo que las acogía quedaba poco margen para el desarrollo psicológico de los personajes o pugnas con mayor complejidad que la simple oposición de creencias religiosas (Reyes Peña, 1995: 263-264), conflictividad presente solamente en las piezas martirológicas,¹⁹⁹ por lo que las obras hagiográficas del código adolecen en su conjunto de la linealidad y simpleza argumental características del teatro de épocas anteriores. De este modo vemos cómo son escenificadas las conversiones de San Pablo²⁰⁰ y San Cristóbal, la batalla de San Jorge contra el dragón, el hallazgo de la Santa Cruz por parte de Santa Elena, el martirio de los santos Justo y Pastor o la visitación de San Antonio a San Pablo; argumentos que, en su mayoría debían ser bastante habituales en la época, pues tenemos noticia de distintas piezas vinculadas con la festividad del Corpus que gozaban de una temática similar.²⁰¹

En cuanto al apartado escenotécnico, a pesar de la constante presencia de seres sobrenaturales en las tablas, la tónica general es que las composiciones hagiográficas del código no incluyan elementos tramoyísticos, aunque puede localizarse en ellas algún prodigio que necesite de cierto ingenio para ser representado;²⁰² tan solo presenta mayor

¹⁹⁷ El metro principal de estas composiciones será el octosílabo y la estrofa principal la quintilla, salvo el *Aucto de Sant Francisco*, compuesto en coplas de pie quebrado de seis versos.

¹⁹⁸ De los santos dramatizados tan solo uno no pertenece a este periodo histórico, San Francisco de Asís, manifestándose ya en esta compilación la tendencia que apuntaba el profesor Sirera del teatro hagiográfico de finales del XVI a escenificar las vivencias tanto de santos ‘históricos’ como de santos ‘contemporáneos’ (1986: 189).

¹⁹⁹ Estas composiciones representan con toda su crudeza los tormentos y vejaciones que sufren los santos: así, por ejemplo, en el *Aucto de la degollación de San Juan* se insiste en varias ocasiones en la sanguinolenta cabeza recién cortada, lo que nos induce a pensar que durante la escenificación de la decapitación debía utilizarse en abundancia algún fluido que simulase ser la sangre del santo, mientras que santa Eulalia, en la pieza en que se dramatiza su martirio, es vejada y maltratada en numerosas ocasiones, pues es desnudada, azotada, bañada en plomo líquido y, finalmente, quemada viva frente a los ojos de los espectadores.

²⁰⁰ Este hecho inspira dos de las piezas del código.

²⁰¹ Tenemos constancia de varias obras vinculadas a la festividad del Corpus hispalense durante la segunda mitad del XVI protagonizadas por San Jorge, Santa Elena o los santos Justo y Pastor, y en el repertorio que ofrece un tal Cristóbal de Mendoza al Concejo de Carmona en 1563 encontramos una pieza protagonizada por Santa Elena y otra por San Cristóbal; posteriormente, en 1573, tenemos noticia de la representación en este municipio sevillano de un auto protagonizado por San Antonio y San Pablo (Reyes Peña, 1995: 262-263).

²⁰² En el *Auto de Sanct Christoval*, por ejemplo, se hace mención expresa al milagro del bastón florido del santo, por lo que entendemos que debía tener lugar esta floración en escena:

O que claro que paresçe
ser este Dios verdadero!
pues que mi blago floresçe
y en el fruta permanesçe (Rouanet, 1901: 466-467)

desarrollo el *Aucto de Sant Francisco*, en el que se asiste a la aparición de un crucifijo sangrante y a la ascensión al Cielo del alma del santo acompañada de dos ángeles, por lo que las piezas del código, en líneas generales, aún están bastante alejadas de los medios escénicos que se emplearán en las obras de temática hagiográfica posteriores.

3.2.3. Representaciones alcaláinas de los santos Justo y Pastor

Con motivo de los festejos por el traslado de los restos de los mártires Justo y Pastor a Alcalá de Henares en marzo de 1568²⁰³ se representaron dos piezas teatrales relacionadas con las figuras de los santos complutenses: el *Auto del martirio de Sant Justo y Pastor*²⁰⁴ de Alonso de Torres²⁰⁵ y la *Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuevas.²⁰⁶ De la primera solo sabemos que fue compuesta para ser representada cuando las reliquias llegasen al altar que había dispuesto la Universidad de Alcalá, pero que, debido al gran número de gente que se había congregado para ver la obra, hubo que interrumpir su representación, que fue retomada al día siguiente por la tarde (Cañete, 1885: 310-311); de la segunda, cuyo texto se custodia en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss 6149 (*CATEH*, ficha 2332), manejamos mayor información. Se trata de una pieza breve que combina prosa y verso,²⁰⁷ dividida, pese a su brevedad, en tres actos; segmentación impuesta por su modo de representación, pues fue concebida para ser escenificada durante el transcurso de la procesión que acompañaba a las reliquias de los santos,²⁰⁸ por lo que, si bien las tres partes están conectadas temáticamente por la figura de los mártires complutenses,

²⁰³ Las reliquias de los santos, que fueron descubiertas por el arzobispo de Toledo Asturio a principios del siglo V, habían sido sacadas de su emplazamiento original por San Urbicio durante la invasión árabe, llevándoselas consigo a Narbona y al valle de Nocito, cerca de Huesca (Cañete, 1885: 302-303), de donde pasaron al monasterio oscense de San Pedro el Viejo, lugar en el que descansaron hasta que el papa Pío V, mediante un breve, ordenó que fueran devueltas a su lugar de origen (González Martínez, 2008: 55).

²⁰⁴ No se conserva su texto; Cañete creyó haberlo encontrado en el *Código de autos viejos*, identificando, con reservas, la pieza de Torres con la anónima de temática similar que recoge el manuscrito (1885: 312-317).

²⁰⁵ Humanista y profesor de Retórica, fue patrono y catedrático de Gramática en el Colegio de San Isidoro (*CATEH*, ficha 2333).

²⁰⁶ De Francisco de las Cuevas solo sabemos que fue fraile (González Martínez, 2008: 56) y que puede atribuírsele el romance que sigue inmediatamente después del auto en el manuscrito que conserva la obra (Crawford, 1908: 453). El editor moderno de la pieza apuntaba la posibilidad de que de las Cuevas fuera el traductor de la *Vita et Miracoli di S. Francesco di Paola* de Paulo Regio publicada en Zaragoza en el año 1588 (Crawford, 1908: 428).

²⁰⁷ En la obra se alternan cinco parlamentos en prosa ejecutados por el Ángel Custodio con 787 versos, en los que se combinan quintillas y coplas reales (Morley, 1924: 517).

²⁰⁸ El primer acto se escenificó en el prado de Esgaravita, lugar donde el cabildo eclesiástico había construido un túmulo para depositar las reliquias de los mártires, mientras que el acto segundo se representó cerca de la iglesia de San Juan y el tercero en la puerta principal de la iglesia de San Justo. Días después hubo una segunda función en la iglesia de San Justo, escenificándose los dos primeros actos en el interior del recinto sagrado y el acto tercero en el atrio (González Martínez, 2000: 336-337).

mantienen cierto carácter independiente entre sí. De esta forma, el primer acto consiste en una pieza con cierto regusto popular en la que se escenifica el combate entre Niñez, principal característica de los mártires complutenses, y Gentilidad, que asistida por Temor, Vergüenza e Ignorancia, intenta amedrentar a Niñez para que se rinda; pugna de la que sale vencedora la primera tras arrebatar a Gentilidad la maza que portaba y ganarle en combate físico. En el segundo acto se asiste al martirio de los Santos Niños, quienes no solo no abjuran de su fe frente a los embates de Idolatría, sino que se muestran gozosos por su funesto destino a manos de Furor y Martirio,²⁰⁹ y, tras su óbito, al ascenso de sus almas al Cielo mediante una tramoya aérea. Por último, en el tercer acto se combina el júbilo que manifiestan San Eugenio y Asturio por las celebraciones que están teniendo lugar para festejar la traslación de las reliquias de los mártires con la vejación y ajusticiamiento que recibe Daciano a manos de las tres furias, que acaban azotando en las tablas al prefecto romano.²¹⁰

Como puede observarse, la brevedad de los actos no permite grandes desarrollos dramáticos, por lo que, a nuestro parecer, el mayor logro teatral de la obra reside en su carácter preeminentemente alegórico, desplazando el foco de atención de la materia hagiográfica al alegorismo y distanciándose, en consecuencia, de las composiciones del *Códice de autos viejos*, en las que prima la materia biográfico-legendaria. Sí destaca la pieza, sin embargo, por presentar unas acotaciones un tanto peculiares que, como ya apuntaba Navarro, tienen más carácter de relación festiva que de texto didascálico (1885: 331), pues en ellas Francisco de las Cuevas da cuenta tanto de los ropajes que vestían los actores²¹¹ como del carro sobre el que tuvo lugar la representación

²⁰⁹ Los Santos Niños, en los momentos previos a su martirio, manifiestan su gozo en numerosas ocasiones cantando los siguientes versos: “¡Ya yo boy, mi Dios! ¡Ya yo boy, mi Dios! / ¡O qué muerte tan sabrosa!” (Crawford, 1908: 445).

²¹⁰ Nótese la mezcla de tradiciones mitológicas al juntar en las tablas a personajes de confesión cristiana con las furias, procedentes de la mitología grecolatina.

²¹¹ Sirvan las siguientes calas a modo de ejemplo de la descripción del vestuario que ofrece el dramaturgo: “delante yban, dos Gigantes o Salbajes que tenia cada uno á pie, de dos estados en alto con sus barbas y cabelleras largas y dos grandes mazas en las manos. Yba en la silla el Angel Custodio con una espada desnuda y unas doradas llaves y una g[u]irnalda de flores que muy galanamente parezia [...] el qual llevaba una ropa de raso blanco y negro, larga hasta los pies, con unos braones grandes de lo mesmo, la manga muy justa y de tafetán blanco, unas alas doradas y galanas, una cabellera rubia larga y con su g[u]irmarda de flores encima y sus llaves doradas: y la Gentilidad, el qual yba en abito de salbaje, barba y caullera larga y azerada en la mano. Pintóse asi porque no le quadró mal y principalmente que así conuenia a la hermosura de la representacion. Introduxose más: Tierna Edad, un niño pequeño y de buen rostro. Vistióse un colete de raso blanco con sus ribetes y braçletes de tafetan verde con sus calzas de lo mismo” (Crawford, 1908: 433).

itinerante²¹² o la maquinaria que permitía la ascensión de las almas de los Santos Niños,²¹³ y que, como ha destacado la crítica, suponen un testimonio de gran valor que nos ayuda a hacernos una idea del gran artificio escenotécnico que podían llegar a tener en la época este tipo de representaciones religiosas públicas (Crawford, 1908: 431).

3.2.4. Teatro hagiográfico escolar

3.2.4.1. Primeras piezas hagiográficas jesuitas

Poco tiempo después de que la dramaturgia ignaciana comience su andadura²¹⁴ tenemos noticia de piezas de temática hagiográfica; así, por ejemplo, hay constancia de una *Tragedia sobre las prisiones de San Pedro y muerte de Herodes*²¹⁵ representada en junio de 1559 (CATEH, ficha 100) y dos piezas protagonizadas por San Pablo, la *Tragedia de los hechos y conversión de San Pablo*, que tuvo lugar en Medina del Campo en junio de 1560 (CATEH, ficha 105), y la *Tragedia de Hechos y Conversión de*

²¹² El carro es descrito por Cuevas en los siguientes términos: “se hizo un carro o castillo mouedizo, todo de madera muy bien labrada; tenia de ancho diez pies y más, y de largo diez y siete y más. [...] Encima del carro abia muchas verjas, sus mesas berdes, de donde salian unas flores que cierto galanamente parecian. Auia tambien en lo postrero del carro una silla muy rica, berde, con las mismas flores de lises y otras bueltas y labores muy galanas. Para subier en este suelo, auia dos puertas y escaleras que cayan en el mesmo carro, que por estar zerrado por todas partes ningunas y por ninguna parte se beian, por donde baxaban y salian los representantes de un aposento que dentro del carro se hazia, fundado todo sobre los mismos dos exes donde iban las quatro ruedas con que todo el carro se mouia” (Crawford, 1908: 429-430).

²¹³ “se representó cómo baxaron los Angeles del cielo por sus sanctas animas y cómo Jesu Xpo los recibió con gran musica y alegria de los coros angelicales; para lo qual se hizo un arco grande de treinta y seis pies en alto, y veinte y ocho en medio; en medio del qual se hizo un zielo que tenia quatorze pies en güeco y en ancho diez, y siete pies en largo. Este se gouernaba por de dentro y hazia su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Auia musica de dentro y gente. Tenia sus puertas zerradas, las quales se abrian con estrellas de oro de que toda la mitad estaba quajado. Esto era á la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad donde estaba el sol, solamente tenia su color azul. Este se hizo de lienzo, fundado en aros de zedazos. Estaba en dos medios, porque de otra suerte no se podía hazer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera, de las quales iban muchas riostras á todas las partes de los arcos, porque de otra manera, no pudiera tener firmeza. Encajaronse estas dos medias lunas en una gruesa viga redonda y larga que atrabesaba todo el arco en medio; en medio de la qual viga se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenia este cielo por un lado una puerta pequeña, á la qual cubrían dos Angeles que estaban gouernando el cielo de una parte, otros dos de la otra, y por ella entraban y salian; por lo qual era necesario, sin que persona lo viese. En medio del andamio auia dos tornillos en los quales estaban dos cuerdas de alambre, largas y delgadas, de cada una de las quales estaba un Angel, entretallado de madera de asta dos [pies], pintados de oro y plata y otras muy ricas colores. Venian á dar enfrente de las puertas, que á su tiempo se abrieron” (Crawford, 1908: 440).

²¹⁴ Si bien una de las primeras piezas teatrales jesuitas que conservamos, el *Dialogus in honorem Divae Catharinae* del padre Acevedo, hace mención expresa a la mártir alejandrina en su título, en realidad no se trata de una pieza hagiográfica sino de un diálogo pastoril de imitación virgiliana, en prosa y verso latino, que sitúa la advocación de la santa desde antiguo como patrona de los estudiantes (Menéndez Peláez, 2007a: 342).

²¹⁵ La historia de la prisión de San Pedro y la muerte de Herodes Agripa la recogen tanto la Biblia –en concreto en el capítulo 12 del Libro de los Hechos– como Vorágine en la *Leyenda dorada*. Si bien ambos relatos presentan ligeras variaciones entre sí, en esencia vienen a referir la misma historia: San Pedro, que había sido aprisionado injustamente por orden de Herodes, huye milagrosamente de la prisión y el sátrapa muere a los pocos días en Cesarea, siendo ambas acciones producto de la voluntad divina.

San Pablo, representada en enero del año siguiente en Ocaña (*CATEH*, ficha 106), de las que, lamentablemente, no conocemos más datos ni han llegado hasta nosotros sus textos.²¹⁶ Sí conservamos, afortunadamente, el texto de la *Tragoedia quae inscribitur Vicentina*, del padre Bonifacio,²¹⁷ incluida en su *Liber tragaediarum*, conocido como ‘Códice de Villagarcía’,²¹⁸ custodiado en la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura 9-2565 (384). La pieza, dividida en cinco actos²¹⁹ y compuesta en latín y castellano combinando prosa y verso,²²⁰ dramatiza el martirio de los hermanos talaveranos Vicente, Sabina y Cristeta, patronos de Ávila, por orden del prefecto Daciano, aderezándose la historia de los mártires con una *praefatio iocularis* y una *actio intercalaris* protagonizada por tres pastores en la primera escena del acto tercero,²²¹ tal y como quedó dicho en páginas anteriores.

Varios son los elementos que llaman la atención de la pieza de Bonifacio al compararla con el teatro hagiográfico anterior. En primer lugar, cabe destacar la extensión de la obra, pues mientras que las piezas que venimos estudiando están

²¹⁶ Alonso Asenjo considera que es posible que en ambas funciones se escenificara la misma pieza (*CATEH*, ficha 106).

²¹⁷ Juan Bonifacio nació hacia 1538 en San Martín del Castañar, provincia de Salamanca. Tras estudiar tres años de Gramática en Santiago de Galicia y en Alcalá un año más de latín y otro de Retórica, cursó tres años de Derecho en la Universidad de Salamanca, donde conoció al jesuita Antonio de Madrid. Ingresó en la Compañía en el verano de 1557 y fue ordenado en 1564. Ejerció la docencia en Medina, Ávila y Valladolid, retirándose a finales de siglo, debido a su avanzada edad y a su poca salud, en el Noviciado de Villagarcía de Campos, donde murió en marzo de 1606. Prolífico dramaturgo, publicó también varios libros pedagógicos, entre los que destacan *De Sapiente Fructuoso* y *Christiani Pueri Institutio* (González Gutiérrez, 2000: 12-14). En cuanto a la obra que nos ocupa, la crítica ubica cronológicamente su representación hacia 1570 (*CATEH*, ficha 73).

²¹⁸ Recibe este nombre porque procede del Colegio de Villagarcía, donde debió dejarlo el padre Bonifacio al morir (García Soriano, 1928: 406). Se trata de un cartapacio encuadernado en pergamino que recoge dieciocho piezas dramáticas y algunos poemas (González Gutiérrez, 2000: 10-11).

²¹⁹ Recuérdese que, como ya apuntamos con anterioridad, la división en escenas de cada acto es un tanto errática, pues mientras algunos de ellos aglutinan seis escenas, otros simplemente están conformados por dos o una, como sería el caso de los actos primero y quinto, respectivamente.

²²⁰ Si bien, como anotamos en su momento, puede percibirse cierto carácter diglósico en la utilización del latín y el castellano en las piezas dramáticas ignacianas, pues suele reservarse la lengua del Lacio para los papeles principales y más nobles, no es este el caso de la *Tragedia Vicentina*, ya que todos los personajes que intervienen en ella se expresan tanto en latín como en castellano.

²²¹ En la *actio intercalaris*, en la que se combinan hexámetros latinos de imitación virgiliana con redondillas y quintillas al estilo pastoril de Juan del Encina (García Soriano, 1928: 663-664), asistimos al regocijo que los pastores expresan, entre cantos, bailes y juegos populares de fuerza, por el futuro martirio de los jóvenes talaveranos, pues con su sangre se regará “el trigo y centeno. / Todo será lleno / no habrá falta ni mengua” (González Gutiérrez, 2000: 516). Resulta poderosamente llamativa la mezcla entre el estilo elevado de los hexámetros latinos y el popular de los versos en castellano que tiene lugar en este pasaje, pues se combinan las alusiones mitológicas –“Pierides Daphnin cantabit atque sorores. / Dicite nacissum Daphnin, driadasque puellas” (González Gutiérrez, 2000: 517)– con la lengua sayaguesa propia de las composiciones pastoriles castellanicas –“y en esse punto se hué / que yo harto percuré” (González Gutiérrez, 2000: 514)–, llegando incluso los pastores a mudar de nombre dependiendo de la lengua en que se expresen, pasando de llamarse Menalcas o Palemón a responder a los nombres de Gil o Jolián, tal y como se desprende de las conversaciones que mantienen en escena.

caracterizadas por su brevedad –condicionada por las circunstancias celebrativas para las que habían sido compuestas–, la obra de Juan Bonifacio se explaya en la dramatización de la historia de los mártires talaveranos,²²² amplificando la materia biográfico-legendaria, aparte de en la *praefactio* y la *actio intercalaris*, en diversos puntos de la composición: así, por ejemplo, todo el primer acto está dedicado a escenificar el carácter violento y sanguinario de Daciano, que no duda en hacer partícipes a los espectadores de su currículo sangriento en territorio hispano, al que se opone la figura de Vicente, centro de las tres primeras escenas del acto segundo, en las que muestra su fe inquebrantable y su valentía frente al funesto destino que le espera; la otra gran ampliación la encontramos en el último acto, en el que se realiza una larga exaltación –compuesta por dos centenares holgados de versos– de los tres mártires.²²³ Amplificaciones que, a nuestro parecer, serían producto de la pertenencia del teatro jesuita a la corriente dramática escolar-universitaria, pues Bonifacio, a la hora de componer su obra y ajustar la materia hagiográfica a los moldes del teatro humanístico, se vio obligado a extender la dramatización del martirio de los tres hermanos talaveranos añadiendo pasajes complementarios.

Por otro lado, si bien es cierto que el padre Bonifacio no logra desligarse completamente de la linealidad argumental de la que, como quedó dicho, adolecen las piezas protagonizadas por santos que hemos ido estudiando hasta este momento, puede

²²² En la *praefactio iocularis* se afirma que la fuente de la obra son los escritos de Beda el Venerable: “Un author tenemos de mil años de antigüedad, que es el uenerable Beda, presbítero, que en dos partes haze honorífica mención de nuestros sanctos mártýres. En el un lugar lo dize en prosa, en el otro en uerso. Aquí están entrambos lugares para quien los quisiere uer” (González Gutiérrez, 2000: 487); si bien es cierto que Beda escribió dos obras martirológicas colectivas, una en prosa, titulada *Martyrologium de natalitiis Sanctorum*, y otra en verso, el *Martyrologium Poeticum*, el benedictino solo hace mención al martirio de los talaveranos en la primera: “Ipsa die passio SS. Vincentii, Sabinae, et Christetae: qui passi sunt in urbe Avila. Qui singillatim sursum ac deorsum in eculo sunt extensi, divaricatis membrorum compagibus, et dissipati verberibus. Et cum nec sic deficerent, colla lapidibus supposita, fuste desuper cerebro illiso, tali martyrio consummate, partier animas tradiderunt” (Giles, 1843: 142). En realidad parece que Bonifacio se inspiró en el *Flos sanctorum* del fraile jerónimo Pedro de la Vega, pues lo dramatizado en su pieza mantiene numerosos puntos de contacto con la biografía que ofrece el hagiógrafo burgalés.

²²³ La extensión de este cierre y su carácter elogioso resultan bastante llamativos, pues lo habitual en las piezas anteriores era la finalización, más o menos abrupta, con la muerte del santo en escena –como sucede, por ejemplo, en el *Aucto del martyrio de Sancta Eulalia* o en el *Auto del martirio de Sancta Bárbara*, contenidos ambos en el *Códice de autos viejos*– o con un breve villancico, como hacía, por ejemplo, Sánchez de Badajoz. Si tenemos en cuenta que los cadáveres de los mártires debían estar en el escenario a la vista del público, pues así consta tanto en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega –“Y los cavalleros dexando sus cuerpos sin enterrar, tornáronse con alegría al adelantado Daciano” (f. 243v)– como en el texto dramático –“Corpora sepeliat nemo, nec terra tegat” (González Gutiérrez, 2000: 542)–, y, además, la presencia en las tablas de los cuerpos inertes de los talaveranos viene exigida por el episodio de la conversión del judío que se acerca a ver los cadáveres de los mártires, consideramos que es posible que nos encontremos ante uno de los antecedentes de las escenas apoteósicas finales con las que se solía dar cierre a las piezas protagonizadas por santos.

apreciarse cierta distancia de la *Tragedia Vicentina* con respecto del teatro hagiográfico anterior, pues el jesuita salmantino confiere mayor profundidad a la trama mediante la alternancia de escenas que suceden en espacios distintos:²²⁴ de este modo, mientras la acción del primer acto tiene lugar en el palacio de Daciano, en el segundo aparece Vicente en su localidad natal momentos antes de ser apresado por mandato del prefecto romano; orden que, precisamente, había tenido lugar al final del acto anterior, por lo que ambas acciones no solo transcurren en espacios distintos sino que, además, en cierta medida resultan ser temporalmente paralelas. Otro buen ejemplo de esta alternancia espacial lo encontramos en el acto tercero, en cuya escena segunda tiene lugar el encuentro de los tres hermanos de camino a Ávila con Dictaeus, quien, en la escena siguiente, tan solo unos versos después, con la acción ubicada de nuevo en Talavera, le revela a Philachus haberse encontrado con los fugitivos de camino a Ávila; hecho que, a la postre, supone el apresamiento y posterior martirio de los tres cristianos.

También resulta distinto con respecto del teatro anterior el tratamiento que recibe el martirio en escena, pues mientras que los dramaturgos que componían piezas de temática hagiográfica, como hemos ido viendo hasta este momento, no solían tener muchos reparos a la hora de escenificar los tormentos sufridos por los santos en las tablas, el padre Bonifacio muestra en la *Tragedia Vicentina* un particular decoro que lo diferencia de los comediógrafos anteriores, pues en vez de exhibir el martirio de los tres hermanos en escena ubica las vejaciones y tormentos que sufren estos, como indican las didascalias de la obra, en una esquina del escenario, fuera de la vista de los espectadores; además, el salmantino sustituye los sugerentes efectos sonoros con los que solían ir acompañados estos cruentos pasajes por el canto de un salmo²²⁵ y hace referir a uno de los esbirros de Daciano los suplicios sufridos por los mártires talaveranos en latín,²²⁶ quedando, en consecuencia, rebajada sustancialmente la violencia y truculencia con la que solían escenificarse estos episodios.

²²⁴ Multiplicidad espacial que, tal y como quedó dicho, era característica del teatro humanístico.

²²⁵ “Dum uerberantur, non publice, sed in remoto proscenii angulo, canitur psalmus: ‘Dominus illuminatio mea et salus mea’” (González Gutiérrez, 2000: 541).

²²⁶
 Uix ossa neruis fixa manserunt loco,
 liquere sedes membra tormento suas.
 In ore nullus fulgor et nullum decus.
 Christeta duris uectibus subdit caput,
 madent cerebro saxa, prosiluit cruor.
 Sabina tenerum subjicit corpus prelo.
 Moritur rebellis frater, et compos manet
 uoti, fugaces saepe confirmat timor. (González Gutiérrez, 2000: 541-542)

No podemos concluir estos apuntes sobre la pieza del padre Bonifacio sin destacar la polimetría que presenta la obra del jesuita salmantino, pues frente al verso octosilábico tradicional castellano, molde principal en el que habían sido compuestas las obras que hemos estudiado hasta este momento, en la *Tragedia Vicentina* el dramaturgo combina las tradicionales quintillas y redondillas con tercetos, octavas reales o liras, dotando a su pieza de gran riqueza y variedad métrica.²²⁷ Hecho que resulta bastante significativo, ya que si tenemos en cuenta que Morley ubicaba la revolución de la métrica hispana por la que se incorporan al teatro los metros italianos a partir de 1575 (1924: 519), Bonifacio estaría empleando dichos metros, y de forma bastante generosa, en una pieza compuesta hacia 1570, por lo que, a falta de estudios en los que se indague en qué grado fueron los dramaturgos jesuitas los precursores de la polimetría áurea, como opina Menéndez Peláez y ya apuntamos con anterioridad, al menos sí puede reconocérsele al comediógrafo salmantino ser uno de los pioneros de esta práctica tan característica de nuestro teatro áureo.

Para localizar la siguiente composición jesuita protagonizada por santos que conservamos hemos de desplazarnos al Nuevo Mundo, en concreto a Ciudad de México, donde, en 1578, con motivo de las celebraciones por la llegada al Virreinato de Nueva España de unas reliquias procedentes de Roma, los jesuitas organizaron varios espectáculos de corte dramático²²⁸ en el Colegio de San Pedro y San Pablo, de entre los que destaca por su gran desarrollo teatral la *Tragedia del triunfo de los santos*, en la que se recrea la persecución de los cristianos ordenada por Diocleciano y el posterior triunfo de la Iglesia de la mano del emperador Constantino; pieza que gozó de varias representaciones, pues fue escenificada los días 8 y 9 de noviembre dentro del

En este tratamiento divergente del martirio con respecto de la práctica anterior reside, a nuestro juicio, la base de una de las licencias dramáticas que se permite Bonifacio al dramatizar la materia biográfico-legendaria: mientras que en la compilación de Pedro de la Vega se afirma que los tres mártires son sacados de la ciudad por los hombres de Daciano –“E sabiendo los perseguidores esto, fueron empós dellos, y alcanzáronlos en la dicha ciudad, y sacáronlos fuera dela ciudad” (f. 243v)–, en la pieza de Bonifacio estos esperan a los soldados, en un alarde de valentía y serenidad, fuera de la ciudad. Lo habitual, como quedó dicho, es que en las piezas de temática martirológica el mártir se muestre firme en su fe y resista heroicamente los tormentos a los que se ve sometido, por lo que Bonifacio, al perder la oportunidad de escenificar el heroísmo de los cristianos talaveranos por prescindir de la escenificación de su martirio, modifica la materia hagiográfica para mostrar el heroísmo de los tres mártires a través de la valentía y serenidad con la que esperan a los hombres de Daciano y afrontan su futuro martirio.

²²⁷ De los 929 versos en castellano que presenta la obra, 230, poco menos del 25%, forman estrofas de origen italiano, por lo que el gran grueso del verso en castellano de la pieza lo emplea Bonifacio para componer estrofas en metros tradicionales.

²²⁸ Uno de estos espectáculos, representado el 7 de noviembre, día sexto de la octava, consistió en un coloquio en el que México, arrepentido por la idolatría en la que había vivido hasta ese momento, solicitaba a Roma algunas reliquias que reforzaran su nueva fe (Aracil, 2008: 280).

susodicho contexto celebrativo,²²⁹ y, debido a su éxito, se representó de nuevo al domingo siguiente, día 11.²³⁰

Si bien la obra, que ha llegado hasta nosotros gracias a haber sido transcrita en una carta que el padre Morales envió al prepósito general Mercurian²³¹ y por haber sido publicada en México por Antonio Ricardo en 1579, mantiene puntos de contacto con la *Tragedia Vicentina* del padre Bonifacio, pues ambas composiciones están divididas en cinco actos²³² y presentan una rica y variada metrificaci3n,²³³ formalmente se distancia de la obra del salmantino: así, la pieza an3nima mexicana est3 compuesta íntegramente

²²⁹ “El sétimo día, se representó la tragedia de la *Iglesia perseguida por Dioclesiano*; y el octavo, su triunfo, bajo el glorioso reinado de Constantino el Grande” (Alegre, 1841: 143). Según el padre Pedro de Morales los actores fueron “estudiantes de nuestro colegio y muchos de ellos graduados en Artes”, y recibió especial cuidado la estética visual, pues “con tanta riqueza de vestidos a propósito y con tal ornato y majestad, que ayudados de Dios por la intersección de los Santos, causaba en el auditorio aquel movimiento y efecto que pretendías” (Ordiz, 1989: 22).

²³⁰ “encantado el pueblo, exclamó muchas veces al concluirse, que se repitiera el domingo siguiente, como se hubo de hacer con mucha mayor asistencia, y extraordinaria conmoción de afectos piadosos” (Alegre, 1841: 143-144).

²³¹ En la misiva no se especifica la autoría del texto dramático. El padre Sánchez Baquero, en la relación que ofrece de los festejos en su crónica de los primeros años de los jesuitas en México –recogida en la obra de Alegre que venimos manejando–, afirma que la pieza fue compuesta por “los maestros de latinidad y retórica” (1841: 144), por lo que estudiosos como Harvey Leroy Johnson o Rojas Garcidueñas la atribuyeron al mismo Sánchez Baquero y a Vincenzo Lannucci, profesores de dichas materias en el colegio mexicano por aquellos tiempos; atribución cuestionada por Arróniz, quien considera como autor de la pieza al padre Pedro de Morales, pues según el crítico mexicano la inclusión de la obra en la carta que Morales envió a Mercurian se debe a que este pretendía mostrar, con la transcripción del texto, su valía como autor dramático y como profesor de Retórica (Ordiz, 1989: 23). En consecuencia, al no haber sido despejados por la crítica los problemas de autoría que atañen a la composición, prudentemente la consideraremos anónima.

²³² La división en escenas de la *Tragedia del triunfo de los santos* resulta más homogénea que en la pieza de Bonifacio, pues mientras que en la *Tragedia Vicentina*, como acabamos de ver, la segmentación resultaba un tanto errática, en la obra anónima mexicana cada acto alberga tres escenas.

²³³ La pieza está compuesta mayoritariamente por metros italianos, pues de los 3460 versos que la componen, 2185 –más del 63% del total– son endecasílabos, dispuestos en tercetos y octavas, y en 779 se combinan heptasílabos y endecasílabos formando estancias y liras, lo que supone un 22’5% del total, quedando tan solo un 14’3% para estrofas de origen castellano; dato que llama poderosamente la atención, pues si tenemos en cuenta que en la pieza de Bonifacio, como ya apuntamos, los metros tradicionales suponen más del 75% del total de versos en castellano, en la pieza anónima mexicana se habrían invertido las tornas en favor de las formas estróficas de origen transalpino. Hecho que, al observarlo con mayor perspectiva, resulta, aún si cabe, más llamativo: tomemos como referencia la mayor compilación de teatro hagiográfico del último cuarto del siglo XVI que conservamos, el Mss 14767 custodiado en la Biblioteca Nacional de España que perteneció a la colección dramática del conde de Gondomar, que alberga en su interior veintiuna obras sacras, catorce de ellas protagonizadas por santos; código en el que, como apunta Rosa Durá, en su conjunto los versos italianos tan solo llegan al 15% del total (2016: 126), escaso porcentaje no solo comparado con la pieza anónima mexicana, sino también con la *Tragedia Vicentina*, máxime si se tiene en cuenta que las obras contenidas en el código que perteneció a don Diego Sarmiento de Acuña son cronológicamente posteriores a ambas, en un periodo en el que la polimetría y los metros italianos debían estar más asentados en la práctica dramática hispana. A tenor de estos datos solo podemos reconocer que, si bien la tesis de Menéndez Peláez de atribuir la polimetría teatral áurea a las prácticas dramáticas jesuitas necesitaría estudiarse en profundidad, tal vez el crítico asturiano, en lo tocante, al menos, al teatro sacro, no esté muy desencaminado.

en verso y, prácticamente en su totalidad, en castellano,²³⁴ y aunque arranca con un prólogo integrado por 112 versos en los que se contextualiza y justifica la obra,²³⁵ se da cuenta someramente de su argumento y se insta al público a prestar atención a su representación, la composición no arranca con una *praefactio iocularis* ni incluye ninguna *actio intercalaris*, elementos característicos, tal y como quedó dicho, de la dramaturgia ignaciana²³⁶ que sí encontramos en la *Tragedia Vicentina* de Bonifacio.

En cuanto a la teatralización de la materia hagiográfica, la pieza anónima mexicana, utilizando como hilo conductor escenas protagonizadas por entidades alegóricas,²³⁷ escenifica las vivencias de varios mártires recreando de forma bastante fiel la fuente principal en la que se basa, la *Historia Ecclesiastica* de Eusebio, por lo que, a nuestro parecer, en cierta medida, el artífice de la *Tragedia del triunfo de los santos* estaría siguiendo la estela del padre Bonifacio al dejar poco margen en la composición para licencias dramáticas: en la primera parte de la obra se teatralizan las

²³⁴ Tan solo se emplea el latín en una veintena de versos, cantidad insignificante si tenemos en cuenta los tres millares holgados de versos de los que consta la obra.

²³⁵ Como es imposible relatar la historia de los distintos mártires cuyas reliquias han llegado al Virreinato, el poeta se dispone a escenificar el martirio de aquellos cuya muerte, tortura y vejación propició la veneración de sus santos restos:

Y aunque de todos géneros y estados
de cuerpos santos Dios ha concedido
a México los huesos consagrados,
no puede ser de todos referido
el modo con que fueron coronados,
y así entre todos hemos escogido
los mártires sagrados, cuya historia
causa a los cuerpos santos suma gloria. (Rojas Garcidueñas y Arrom, 1976: 39)

Culto que será instaurado, según el texto dramático, por el emperador Constantino hacia el final de la pieza, por lo que estos versos no solo contextualizan la obra, sino que, además, justifican su temática dotando a la composición de una coherencia global.

²³⁶ Es posible que la ausencia de estos elementos se deba a que, por la naturaleza de su escenificación, quien compuso la obra no los estimase necesarios; hemos de tener en cuenta que, como se desprende de las circunstancias de su representación, la pieza fue ideada para ser escenificada en dos tiempos: una primera función, en la que tendrían lugar los tres actos en los que se recrea la persecución de Diocleciano, y una segunda representación donde se escenificarían los dos actos restantes, en los que se dramatiza el triunfo final de la Iglesia con la derrota de Diocleciano y la conversión del emperador Constantino. También es posible que influyera en la ausencia de estos elementos de carácter lúdico el poco contenido doctrinal que presenta la obra, localizado principalmente en el diálogo que mantiene Constantino con Albinio y Olimpio en la escena tercera del acto cuarto y que consiste, básicamente, en justificar el poder de la Santa Cruz y la redención del hombre a través de la muerte de Jesucristo.

²³⁷ La obra arranca, precisamente, con una escena de carácter alegórico en la que, al ver Gentilidad, Idolatría y Crueldad la pujanza de la Iglesia, y temiendo que esta triunfe y acabe ocupando su privilegiada posición en el mundo, deciden combatirla, por lo que Crueldad insta a Diocleciano a emprender su persecución contra los cristianos. Tras los lamentos de la Iglesia al ver a sus hijos torturados en el acto segundo y ser augurado su triunfo final en el tercero, la composición concluye con otra escena alegórica en la que Iglesia, Esperanza, Caridad y Fe celebran su victoria, Crueldad e Idolatría son encadenadas e Iglesia muestra clemencia con Gentilidad, pues está dispuesta a perdonarla con la condición de que se convierta al cristianismo.

vivencias de Juan, Pedro, Gorgonio y Doroteo,²³⁸ santos mártires, sirvientes en su mayoría y víctimas de Diocleciano, que se erigen conjuntamente en símbolo dramático de todos los cristianos martirizados por orden del sanguinario emperador; en la segunda el dramaturgo se inspira en la biografía de San Silvestre, primer papa no mártir de la cristiandad y artífice, al menos según la leyenda hagiográfica, del bautismo y conversión del emperador Constantino. En lo tocante a la representación de la tortura y martirio de los santos, solo se asiste en escena al de Juan, que se muestra impasible y sereno frente a los suplicios que le infligen los verdugos de Diocleciano,²³⁹ pues el castigo al que van a verse sometidos Pedro, Gorgonio y Doroteo solo es referido por el emperador verbalmente;²⁴⁰ si bien, como ya hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, la representación de las vejaciones y torturas sufridas por los mártires en escena era uno de los elementos característicos de las piezas de temática martiriológica, tal vez el dramaturgo considerara excesiva la escenificación de cuatro martirios y optara por dar cuenta por extenso de los estragos a los que se vio sometida la cristiandad verbalmente en la primera escena del acto cuarto, por lo que, en cierta medida, seguiría

²³⁸ El dramaturgo se hace eco de los martirios sucedidos en Nicomedia por mandato de Diocleciano tal y como los relata Eusebio. El primero de ellos tuvo como objeto a un “personaje [...] de los más preclaros, según la estimación de las excelencias en esta vida, empujado por el celo de Dios, se lanzó con fe ardiente, y después de arrancar el edicto que se hallaba en lugar visible y público, por considerarlo impío e irreligioso, lo desgarró” (2001: 561-517); si bien ni Eusebio ni Lactancio, quien también recoge la historia de este primer mártir, no dan su nombre, según el martirologio de Usuardo se llamaba Juan – “Apud Nicomediam, natalis beati Ioannis martyris hic nimio calore fidei ignitus, librum in quo continebantur crudelia edicta aduersus Christianos, iniecta manu detraxit, ac discerpsit” (f. 150v.)–, fuente de la que debió tomar el dramaturgo jesuita el nombre del personaje. En cuanto a su martirio y muerte, mientras que Eusebio solo apunta que “conservó la calma y la tranquilidad hasta su último suspiro” (2001: 517), Lactancio afirma que fue “no solo torturado, sino cocido lentamente [...] lo que soportó con admirable paciencia, y por último fue quemado” (1982: 103); sin embargo, a nuestro parecer, el dramaturgo aún, por su similitud, los martirios de Juan y Pedro, segundo mártir de Nicomedia al que menciona Eusebio, pues según sus escritos sobre las heridas de Pedro fue vertida una mezcla de vinagre y sal, tortura que solo sufre Juan en la composición que nos ocupa. En cuanto a los martirios de Pedro, Doroteo y Gorgonio, en el texto dramático no se precisa cuáles serán sus tormentos, pues Diocleciano solo ordena que “sean arrastrados / y con horrible muerte castigados” (Rojas Garcidueñas y Arrom, 1976: 100).

²³⁹ “Hermano, pues te mandan, haz tu oficio; / que más me huelgo, siendo más llagadas” (Rojas Garcidueñas y Arrom, 1976: 93).

²⁴⁰ Al no representar su tormento, el dramaturgo se ve obligado a mostrar la valentía de los tres frente al martirio indirectamente, de forma similar a como hace el padre Bonifacio con Vicente; así, en la primera escena del segundo acto, ante la vacilación inicial de Pedro de disimular o manifestarse abiertamente como cristianos, Gorgonio y Doroteo no dejan margen a la duda y optan por no esconder su credo bajo ninguna circunstancia, pues el cristiano no teme a la muerte, la desea:

Ven, muerte justa, ¿qué aguardas?

con esclarecido hecho

descanse el ardiente pecho.

Martirio, ¿por qué te tardas?

que la vida es un sin provecho. (Rojas Garcidueñas y Arrom, 1976: 71)

Por otro lado, pese a sus dudas iniciales, Pedro será el primero que, al ver la tortura a la que está siendo sometido Juan por sus creencias, dé un paso al frente, reprenda a Diocleciano por sus actos y manifieste abiertamente su credo, siguiéndole, una vez sentenciado a muerte, Doroteo y Gorgonio.

estando presente ese decoro al que hicimos alusión al hablar de la obra del padre Bonifacio.

Llegados a este punto, no podemos dar por zanjado este apartado en el que hemos abordado las primeras piezas protagonizadas por santos compuestas por las plumas ignacianas sin apuntar que parece que no haya cabida en ellas para lo espectacular²⁴¹ ni lo milagroso, elementos clave, como ya apuntamos páginas atrás, del género que, precisamente, estas obras dramáticas están ayudando a gestar; en consecuencia, podemos afirmar, al menos para este periodo concreto, que parece que a la hora de componer sus piezas de temática hagiográfica en la mente de los dramaturgos de la Compañía prime más la fidelidad a las fuentes de las que bebe su inspiración que el desarrollo y juego escénico que lo milagroso podía ofrecerles en las tablas.

3.2.4.2. La *Comedia de San Alejo*

Inserta también en esta corriente dramática escolar en la que venimos ahondando desde hace unas páginas se encuentra la *Comedia de San Alejo*, compuesta a dos manos por Juan López de Úbeda y Cornejo de Rojas.²⁴² Su vinculación con el teatro escolar radica en el supuesto de que la obra pudo ser compuesta para que fuera representada por los niños del colegio de doctrinos²⁴³ que regentaba Úbeda, posibilidad que Amselem-Szende justifica basándose en la disposición de materiales que presenta el *Cancionero*

²⁴¹ Si bien desconocemos en el contexto en el que tuvo lugar la representación de la pieza del padre Bonifacio, el marco celebrativo para el que fue compuesta la *Tragedia del triunfo de los santos* invitaba a cierto desarrollo escenotécnico, pues a través de los eventos que organizó la Compañía con motivo de la llegada de las reliquias se le brindaba la oportunidad de reflejar y afianzar el papel que había alcanzado dentro de la sociedad mexicana en poco más de un lustro; desarrollo que, a tenor de los datos que manejamos, brilla por su ausencia.

²⁴² Los pocos datos que manejamos de López de Úbeda los conocemos gracias a la información que el dramaturgo ofrece en sus obras: nació en Toledo, poseía el título de licenciado y fue el fundador del Seminario de los Niños de la Doctrina de Alcalá de Henares; nada sabemos de su actividad profesional más allá de la administración del colegio de doctrinos, ni tampoco tenemos certeza de la fecha de su muerte, si bien Rodríguez-Moñino especuló con que esta pudo tener lugar entre 1582 y 1585 (García Reidy, 2008: 3). En cuanto a su labor como dramaturgo, tres son las obras que se le atribuyen a López de Úbeda: la *Comedia de San Alejo*, la *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares*, incluidas todas ellas en el *Cancionero general de la doctrina cristiana*, publicado en 1579; estudiosos como Salvá, Palau y Dulcet y García Soriano incluían en este corpus una pieza más, el *Coloquio del Santo Nacimiento*, inserto también en el cancionero que acabamos de apuntar, aunque la crítica hoy en día no considera este texto como dramático (García Reidy, 2008: 3-4). Del otro compositor de la obra, Cornejo de Rojas, nada sabemos, aunque consideramos, como veremos más adelante, que es posible que estuviera relacionado de algún modo con la Compañía de Jesús.

²⁴³ Se trataba de instituciones “aparecidas en diversas ciudades de España desde el segundo cuarto del siglo XVI con el objetivo de sacar a los niños (y niñas) huérfanos de la calle, proporcionarles un alojamiento en régimen de internado e instruirlos en los rudimentos de las primeras letras y la doctrina cristiana, para así poder encaminarlos posteriormente hacia el adiestramiento de un oficio que permitiera integrarlos satisfactoriamente en la sociedad” (García Reidy, 2008: 12).

general de la doctrina cristiana: así, mientras que el toledano dedica los dos primeros tercios del volumen a poesía sacra, el último lo reserva a obras de carácter pedagógico, incluyéndose junto con las obras dramáticas la traducción de un poema atribuido a San Buenaventura y dos catecismos dialogados (García Reidy, 2008: 31); por otro lado, tenemos noticia de la participación de doctrinos en espectáculos dramáticos desde 1560 y, especialmente, durante el siglo XVII, por lo que, como apunta García Reidy, no es descabellado pensar que López de Úbeda pudiera componer estas piezas dramáticas para que fueran representadas por los niños de su colegio (2008: 30), tal vez para participar en alguna festividad alcalaína o simplemente con el fin de obtener ingresos,²⁴⁴ pues estas instituciones solían andar escasas de recursos económicos.

Lo primero que llama la atención cuando comparamos la composición que nos ocupa con las piezas escolares que hemos estudiado en páginas precedentes es la brevedad de la obra inspirada en las vivencias de San Alejo,²⁴⁵ pues esta no llega a los 800 versos; sin embargo, una simple ojeada nos permite constatar que, pese a su extensión, mantiene formalmente puntos de contacto con las obras jesuitas, pues la comedia de López de Úbeda y Cornejo de Rojas goza de una variada polimetría. Se trata de una pieza que, cronológicamente, es anterior a 1579, año en que, como ya apuntamos, fue publicada, por lo que, según las teorías de Morley, no es extraño que en ella se alternen versos castellanos e italianos. Lo que sí resulta llamativo es la profusa presencia de metros de origen transalpino, que suponen un 61,1% de la pieza, mientras que el 38,8% restante se corresponde con estrofas de procedencia castellana (García

²⁴⁴ Conservamos documentación que atestigua la participación remunerada de doctrinos en espectáculos de corte dramático; así, por ejemplo, en 1562 se pagaron 1275 maravedíes “a los Niños de la Doctrina y otros niños por cuatro comedias que se hicieron en la fiesta del Corpus de dos años” (Miguel, 1994: 108), o, en 1587, los doctrinos burgaleses fueron contratados para representar en el monasterio de San Agustín y en la Colegiata de San Cosme y San Damián, por lo que recibieron un total de 94 reales: “Del monasterio de San Agustín, porque fueron los niños a representar allá, 50 reales [...] De sant Cosmes, por lo mismo, 44 reales” (Miguel, 1994: 139). Si los doctrinos burgaleses participaban en celebraciones públicas y percibían retribuciones económicas por ello, ¿por qué no iban a hacerlo también los doctrinos alcalaínos? De hecho las tres piezas de López de Úbeda, por su extensión, se ajustan a este tipo de contextos celebrativos públicos en los que tenían cabida la representación de piezas dramáticas breves, hecho que refuerza, a nuestro parecer, esta hipótesis.

²⁴⁵ La variante hagiográfica de la vida del santo romano en la que se inspiran López de Úbeda y Cornejo de Rojas es la que Carlos Alberto Vega denomina como ‘popular’, cuyo primer testimonio hispano se localiza en la primera edición que ha llegado hasta nosotros de la *Leyenda de los santos*, incunable custodiado en la British Library, atribuido a Juan de Burgos y fechado entre 1497 y 1500 (Vega, 1991: 31-32; Aragüés, 2016: 154). Esta versión, que se caracteriza por incluir al diablo como personaje activo que intenta corromper a Alejo valiéndose de un anillo que este le había regalado a su esposa momentos antes de abandonarla, debió de gozar de bastante éxito entre el público, pues conservamos distintos testimonios que se hacen eco de esta particular versión de las vivencias del santo, como varios pliegos de cordel –uno de ellos, conservado en la Biblioteca de la Hispanic Society, fechado en 1562 (Vega, 1991: 46).

Reidy, 2008: 41); porcentajes que, si los comparamos con los del código de piezas sacras de la Colección Gondomar, en el que, en su conjunto, solo un 15% de sus versos está dispuesto en formas estróficas italianas, acercan la obra de López de Úbeda y Cornejo de Rojas a los modos de versificación jesuita que hemos constatado en páginas precedentes. Podríamos pensar que esta polimetría se debe, tal vez, al afán didáctico de las composiciones dramáticas escolares, en una especie de alarde práctico que mostrara la riqueza métrica hispana de la época, pues, como podemos leer en su título, la pieza está compuesta “en diversidad y variedad de verso castellano”; sin embargo, a nuestro parecer, y sin dejar de lado la posibilidad que acabamos de apuntar, el que la *Comedia de San Alejo* muestre evidentes puntos de contacto en cuanto a su metrificación con la práctica de los dramaturgos de la orden ignaciana, bastante particular en la época como venimos viendo, podría deberse a que quizá ese Cornejo de Rojas que figura como coautor de la pieza estuviera relacionado de alguna forma con la Compañía de Jesús, orden religiosa fuertemente arraigada en la sociedad alcalaína y que debió tener en la época, a pesar de carecer de documentación que lo atestigüe, una intensa actividad dramática, pues sus filas se nutrían constante e intensamente de estudiantes de la Universidad de Alcalá.²⁴⁶ Hipótesis que, a nuestro parecer, se vería respaldada por otro elemento presente en la obra: y es que Alejo, cuando conversa con Sabina durante su noche de bodas, hace alusión a la metáfora de la bandera,²⁴⁷ elemento capital en el ideario jesuita, relacionado con la alegoría de la milicia cristiana,²⁴⁸ y presente en

²⁴⁶ Entre los años 1545 y 1634, 1190 personas, en su mayoría jóvenes estudiantes procedentes de las aulas de la Universidad alcalaína, ingresaron en el noviciado de Alcalá de Henares (López Pego, 2009: 160). Durante el siglo XVI la media de estudiantes universitarios alcalaínos ingresados en la orden ignaciana es de 13,9 por año, procedentes algunos de ellos de los estudios de Artes (López Pego, 2009: 185-188).

²⁴⁷ Este esposo es el del cielo:
Cristo, nuestro redemptor,
que, cubierto con el velo
de la humanidad, al suelo
descendió por nuestro amor.

[...]

Es nuestra luz verdadera,
a quien hemos de mirar,
y ha de ser de tal manera
que sigamos su bandera
sin un punto le dejar. (García Reidy, 2008: 52)

²⁴⁸ “vieja alegoría bíblica que pasa al cristianismo, bajo la metáfora del *miles christianus* que defiende el reino de Dios y que tomará cuerpo estamental y social en las llamadas órdenes militares desde la Edad Media hasta la Ilustración. Fue esta un idea muy querida por Ignacio de Loyola. Recuérdese que la Bula fundacional de la Compañía de Jesús de 1540 lleva por título *Regimini militantis Ecclesiae* y que ‘qualquiera que entre en nuestra Compañía ha de ser soldado de Dios bajo la bandera de la Cruz’ [...]; el ‘miles christianus’ será uno de los ingredientes de ese universo cristiano; los miembros de la Compañía han de ser ante todo soldados de Cristo. La ascética ignaciana es una lucha entre dos realidades o fuerzas antitéticas, el Bien y el Mal; son como dos ejércitos, capitaneados por dos jefes militares, Cristo y el

numerosas piezas dramáticas ignacianas. No nos parece casual que se haga mención expresa de una metáfora tan ligada a la Compañía de Jesús en una pieza teatral que, además, presenta formalmente estrechos puntos de contacto con las obras dramáticas compuestas por las plumas de la orden ignaciana; si, además, tenemos en cuenta que la única pieza de López de Úbeda que presenta esta particularidad métrica es la compuesta, precisamente, en colaboración con este tal Cornejo de Rojas,²⁴⁹ no nos parece descabellado aventurar, en consecuencia, algún tipo de vinculación de esa segunda pluma con la Compañía de Jesús, ya sea como antiguo alumno o como persona que hubiera estado durante algún tiempo bajo la disciplina ignaciana.²⁵⁰

En cuanto a la dramatización de la materia biográfico-legendaria, si bien se sigue muy de cerca la fuente original,²⁵¹ debido a la brevedad de la obra las distintas escenas que la componen adolecen de cierto carácter esquemático, pues tienden a condensarse en unos pocos versos sucesos que en la narración biográfica tienen mayor extensión, tanto textual como temporal,²⁵² y la ligazón entre ellas resulta un tanto tosca, pues a

Demonio. Es ese el núcleo de una de las meditaciones más originales de los *Ejercicios Espirituales* conocida como ‘la de las dos banderas’. Es, asimismo, la idea motriz que aparece constantemente como el núcleo o *leit-motiv* de la acción dramática del teatro hagiográfico jesuítico. El escenario es como un campo de batalla en donde lidian dos ejércitos que enarbolan su propia bandera para llevarse a su lado al protagonista. Los numerosos personajes de que constan las hagiografías del teatro jesuítico serán militantes de una de estas dos fuerzas o banderas; la alegoría será el recurso dramático habitual para crear unos personajes que representan vicios y virtudes en aquellos escenarios del teatro escolar” (Menéndez Peláez, 2006c: 116-117).

²⁴⁹ Curiosamente las otras dos piezas que podemos atribuir completamente a Úbeda, pues la lógica invita a pensar que si no las hubiera compuesto en solitario lo hubiera dejado consignado por escrito como en el caso de la *Comedia de San Alejo* (García Reidy, 2008: 6), presentan sustanciales diferencias métricas con la obra que nos ocupa: mientras que el *Auto de la Esposa en los Cantares* está compuesta prácticamente en su totalidad en metros castellanos, la *Comedia de virtudes contra los vicios* presenta un 71,6% de estrofas castellanas y un 28,3% de estrofas italianizantes (García Reidy, 2008: 40-41).

²⁵⁰ En el *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu* de Fejér no figura ningún Cornejo de Rojas, por lo que, si bien no podría rechazarse de plano el que hubiera sido miembro de la Compañía, al menos no falleció perteneciendo a la orden ignaciana.

²⁵¹ Hemos manejado la transcripción de la *Vida de Sant Alexo* que realizó Vega del pliego de cordel que se conserva en la British Library, datado hacia 1520 (1991: 30), que reproduce la leyenda ‘popular’ del santo romano; la única variación significativa con respecto de la narración que se aprecia en la pieza teatral de López de Úbeda y Cornejo de Rojas es la distinta ubicación dentro de la trama argumental de algunos episodios: así, por ejemplo, la donación de los bienes de Alejo y su cambio de ropajes con el peregrino en el relato biográfico es anterior al descubrimiento por parte del emperador y de Eufemiano de la huida de Alejo, mientras que en el texto dramático es posterior. A nuestro parecer, la motivación de esta permuta de episodios dentro de la trama radica en el intento por parte de los dramaturgos de dar cierta continuidad espacial a hechos que en la narración biográfica están separados temporalmente entre sí para evitar ir dando saltos espacio-temporales e intentar paliar la ligazón un tanto tosca que presentan las escenas que conforman la trama de la obra.

²⁵² Un buen ejemplo de esta condensación sería, en nuestra opinión, el episodio protagonizado por el demonio, pues mientras que en el pliego de cordel el diablo aborda a Alejo en varias ocasiones y bajo diversas formas, en el texto dramático solo se le aparece una vez, obviándose, además, la estratagema con la que logra engañar a Sabina y apoderarse de su anillo para hacerle creer al santo romano que su mujer se ha arrojado en su ausencia a la vida licenciosa.

pesar de que no deja de estar presente en todo momento una coherencia global que da unidad a la trama argumental de la pieza, la celeridad con la que se alternan algunas escenas que suceden en espacios geográficos distintos,²⁵³ a causa de la brevedad y el carácter esquemático que acabamos de apuntar, imprime a la acción cierto ritmo entrecortado. También destaca la pobreza escénica con la que, según se desprende del texto dramático, estaba concebida la obra para ser representada,²⁵⁴ pues los únicos elementos que parecen necesarios para su puesta en escena son la escalera debajo de la que vivirá el santo durante diecisiete años y el Santo Sepulcro, aunque este último, teniendo en cuenta que solo estaría presente en las tablas durante la recitación de dos octavas reales, es bastante probable que no apareciera en el escenario; en esta línea, tampoco debía haber ningún elemento que indicara los cambios geográficos entre escena y escena, pues los personajes suelen tender a localizar en sus parlamentos el lugar en el que se encuentran.²⁵⁵

Por último, acorde con esta pobreza escenográfica que venimos apuntando, se encuentra la ausencia total de tramoya, al igual que en los textos dramáticos jesuitas, aun cuando la fuente hagiográfica invita a ello: en el texto narrativo el diablo, tras ser descubierto por el ángel, muda de forma y desaparece; en la comedia, si bien se podría haber optado por la desaparición del demonio a través de una tramoya simple, como un escotillón, el ángel lo encadena y se lo lleva preso auxiliado por otros actores mientras entonan un villancico.²⁵⁶

²⁵³ Si bien la alternancia de espacios geográficos viene exigida por la leyenda de San Alejo, y, en realidad no viene a ser nada nuevo en la época, pues el padre Bonifacio, como quedó apuntado, ya la había aplicado en la *Tragedia Vicentina*, cabe reconocerles, en nuestra opinión, cierto mérito a López de Úbeda y Cornejo de Rojas, pues introducen esta alternancia, sea por el motivo que sea, en una composición dramática breve, en cuyos referentes más inmediatos, las piezas hagiográficas del *Códice de autos viejos*, primaba precisamente la linealidad argumental.

²⁵⁴ En opinión de García Reidy, si la pieza fue compuesta para ser interpretada por los niños de la doctrina, es comprensible que la representación no exigiera una puesta en escena muy compleja, pues era una institución que no podía permitirse montajes muy elaborados (2008: 38).

²⁵⁵ Alejo, al llegar a Jerusalén, hace partícipe al público en su intervención de su llegada —“La ciudad santa es ésta que aquí veo” (García Reidy, 2008: 64)—, y algo similar hace al volver a Roma: “De un cabo a otro el pueblo he paseado; no me conoce nadie en toda Roma” (García Reidy, 2008: 66).

²⁵⁶
Satán, hoy has granjeado
antes de tiempo tu pena;
echémosle esta cadena:
aquí pagarás, malvado.

Canción

Victoriosos vamos
por el gran favor

3.2.5. La ‘Historia de la gloriosa Santa Orosia’

De capital importancia en el proceso de gestación de la comedia de santos será la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* del aragonés Bartolomé Palau, dramaturgo²⁵⁷ del que solo sabemos con certeza que era oriundo de Burbáguena²⁵⁸ –pues así lo reflejan en sus portadas las ediciones de sus obras– y que, aunque tuvo cierta posición relevante en el panorama literario de su tiempo, en la actualidad su figura ha sido relegada prácticamente al olvido; de la pieza que nos atañe –compuesta por 2364 versos y dividida en seis actos– tampoco tenemos muchos más datos aparte de los que se desprenden del texto impreso en 1637²⁵⁹ que ha llegado hasta nosotros, ya que, lamentablemente, no conocemos ni su fecha de composición ni el contexto celebrativo en el que tuvo lugar su representación.²⁶⁰ La relevancia de la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* dentro del proceso de gestación de la comedia de santos radica en que presenta una serie de elementos que, al menos en el ámbito del teatro hagiográfico hispano, resultan novedosos, por lo que, en cierta medida, la pieza del aragonés supone un destacado avance hacia la configuración del género.

del alto Señor
a quien adoramos.
Vitoria llevamos
justa y con justicia,
pues a la malicia
presa la llevamos. (García Reidy, 2008: 62)

²⁵⁷ A su pluma se deben, aparte de la *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, la *Farsa llamada Custodia del Hombre*, la *Farsa llamada Salmantina*, la *Victoria de Cristo* y la perdida *Historia de Santa Librada*.

²⁵⁸ Fernández-Guerra, primer editor moderno de la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* ubica el nacimiento de Palau a finales del XV (1883: 3), pero si tenemos en cuenta que en la portada de la *Farsa llamada Custodia del Hombre* aparece consignada su condición de estudiante y que, como se desprende del texto de la misma, fue compuesta en 1541 (Gómez Palazón, 1997: 1-6), deberíamos ubicar su nacimiento en la década de los veinte (Sirera, 1997: 306). Tampoco conocemos la fecha de su muerte, pero debió tener lugar en el último cuarto del XVI, pues más allá de 1576 no se le conoce más actividad literaria.

²⁵⁹ En esta edición, impresa en Barcelona por Sebastián de Comellas, se especifica que la pieza había sido “nuevamente enmendada”, por lo que la lógica invita a pensar que, como mínimo, había gozado de una edición anterior (Sirera, 1997: 307).

²⁶⁰ Fernández-Guerra consideraba que la pieza se representó en 1524 (1883: 96), fecha, a tenor de los datos que se desprenden de la *Farsa llamada Custodia del Hombre*, totalmente fuera de lugar; más acertada parece la opinión de Francisco Ynduráin, que estimaba que la composición de la obra había sido motivada por la traslación de unas reliquias de la santa desde Jaca a la localidad natal del poeta autorizada en un breve expedido en 1576, por lo que, según el erudito navarro, la representación debió tener lugar ese mismo año o al año siguiente (1953: 168). En cuanto al lugar donde hubo de representarse la pieza, tanto Fernández-Guerra (1883: 180) como el profesor Sirera (1997: 308) consideraban que, al invitar el obispo en la intervención final a cantar el salmo CXVI junto al coro, debió representarse en el interior de una iglesia.

La primera innovación es la presencia de una doble trama argumental en la que se combinan, por un lado, la leyenda de Santa Orosia²⁶¹ y, por otro, la historia de don Rodrigo y la pérdida de España,²⁶² subtramas que irán entrecruzándose a lo largo de toda la obra, ya en actos alternos, ya dentro de un mismo acto; así, la pieza arranca con un don Rodrigo que, aconsejado por su ayo, decide pedir la mano de Orosia, princesa centroeuropea de extremada belleza y gran devoción religiosa, petición que se efectuará en el segundo acto de la mano de un embajador que ha sido enviado a Bohemia para tal fin. En el acto tercero empieza el entrecruzamiento de líneas argumentales, pues mientras que la princesa consulta con su hermano la propuesta de don Rodrigo, este sucumbe a sus bajas pasiones y fuerza a la Cava, hija de don Julián, tras lo que se asiste al anuncio de la aceptación de la propuesta matrimonial de don Rodrigo al embajador hispano y, ya en el acto cuarto, a la confesión de la Cava a su padre del ultraje sufrido por el monarca, la planificación de su venganza y la llegada de Orosia con su comitiva a la península ibérica; a partir de este momento la leyenda de la santa monopoliza la composición, pues en el acto quinto se asiste al martirio de Orosia y en el sexto sus

²⁶¹ La hagiografía de Santa Orosia resulta ser un tanto controvertida, pues no hay consenso a la hora de establecer ni el origen de la santa ni la fecha de su martirio: la leyenda, que en opinión de Fernández-Guerra debió originarse hacia el siglo VIII (1883: 16), en su versión más extendida, recogida en varios breviarios del XVI (Durán, 1955: 297), imagina a la santa como una princesa bohemia que iba en dirección a Toledo para desposarse con don Rodrigo y que, en su camino, es interceptada por las huestes árabes que, ante la negativa de la princesa a abandonar su fe y casarse con el rey moro, la desmiembran y decapitan; con posterioridad, hacia 1072, sus restos son encontrados por un pastor que, movido por la aparición de un ángel, se adentra en la cueva en la que la santa había sido capturada y donde los ángeles habían enterrado su cuerpo mutilado. Tras el hallazgo parcial de los restos de la santa, pues el pastor solo encuentra su cabeza y su tronco, deja la primera en la iglesia parroquial de Yebra y lleva el cuerpo a Jaca para que sea custodiado en su catedral.

²⁶² A la hora de recrear la historia de don Rodrigo parece que Palau se valió de diversas fuentes, pues mientras que algunos pasajes están sacados, como anota Fernández-Guerra en su edición crítica, del *Cronicón de Albelda* o del *De rebus Hispaniae*, otros parecen inspirados en *La Crónica sarracina* de Pedro del Corral (Martín Rubio, 1991: 293). En cuanto al rigor histórico de los hechos aludidos en las tablas, resulta especialmente llamativa la gran cantidad de anacronismos –recuérdese que, como quedó dicho, las inexactitudes históricas eran bastante frecuentes en el teatro hagiográfico– que se encuentran en los versos de la pieza de Palau, pues el aragonés igual envía a don Julián a Turquía para perpetrar su traición o hace que don Rodrigo mente al infante don Felipe, hermano de Alfonso X, en uno de sus parlamentos:

Y con esta gente honrada
que he contado,
su hermano del afamado
Don Alonso, rey de España,
siendo arzobispo y prelado
en Sevilla y su campaña,
con lascivia muy extraña
que se vió,
a su cuñada forzó,
la hija del rey de Dacia;
y por su beldad y gracia
de la Iglesia se olvidó. (Fernández-Guerra, 1883: 137-138)

restos son descubiertos y llevados a Jaca. Por tanto, como puede observarse, si bien en algunas piezas hagiográficas anteriores ya se había ensayado con la alternancia de espacios geográficos, esta no había sido respaldada con tramas distintas, hecho que confiere a la pieza de Palau mayor profundidad argumental.

Acorde con esta característica se encuentra, a nuestro parecer, la segunda novedad que presenta la *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, pues en el acto tercero se dramatiza el conflicto interior de don Rodrigo, que se debate entre su deber y buen proceder como rey o satisfacer su lujuria forzando a una joven de noble estirpe; pasión que, a la postre, será “causa de mi perdición” (Fernández-Guerra, 1883: 132) como el propio monarca pronostica, ya que deviene en el catalizador de la pérdida del reino y del martirio de la santa. Conflicto que, pese a no tener aún ni el calado ni el desarrollo del que gozará en el teatro posterior, constata, pese a ser un ejemplo breve y aislado, la voluntad de Palau de dotar a sus personajes, o al menos a uno de ellos, de mayor profundidad psicológica, hecho que supone, a todas luces, cierta innovación con respecto de la configuración habitual de los personajes que aparecen en las piezas de teatro hagiográfico²⁶³ y que apunta ya a nuevas formas de proceder artísticas.

El último elemento innovador que presenta la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* es la incorporación del humor²⁶⁴ a través un personaje que, si bien aún está bastante alejado del gracioso áureo, por su forma de proceder recuerda algunos de sus rasgos característicos: nos referimos al pastor cobarde que aparece en dos momentos clave de la trama, en la segunda escena del cuarto acto, antes de que la comitiva bohemia sea asaltada por las huestes árabes, y en las postrimerías de la composición, pues será quien descubra los restos de la santa y los lleve a Jaca. La función del pastor no es solo la de despertar en el respetable una sonrisa previa al clímax trágico de la obra y conducirlo, de la mano de nuevo del humor,²⁶⁵ al final dichoso en el que el cuerpo de

²⁶³ Daciano, al inicio de la *Tragedia Vicentina*, tras haber dado cuenta de su currículum sangriento en tierras hispanas, duda por un momento en si seguir con la violencia o intentar convertir a los cristianos por medios más afables; sin embargo, su vacilación no abarca más de un par de versos, pues rápidamente sucumbe a su sed de sangre, dejando escapar Bonifacio una oportunidad excelente de dotar a su personaje de mayor profundidad psicológica.

²⁶⁴ Recuérdese que la comicidad ya estaba presente en las composiciones hagiográficas de la mano de las *actio* que intercalaban los jesuitas en sus piezas dramáticas.

²⁶⁵ Dos serán los momentos álgidos de la intervención cómica del pastor: el primero, durante el acto cuarto, cuando, al dar cuenta a los bohemios de la invasión árabe, confunde a la Cava con una cabra – “Porque el Rey Don Rodrigo / dicen que forzó una cabra...” (Fernández-Guerra, 1883: 153); el segundo, ya en el último acto, cuando se le aparece el Ángel y el zagal, al ver sus alas, lo confunde con un ave y le pide, en todo un alarde de impertinencia, una pluma para escribir.

la santa es recuperado y venerado en la catedral de Jaca, sino que, además, como ocurrirá más adelante con los graciosos de la comedia de santos, ennoblece por contraste a los miembros de la comitiva de Orosia, pues mientras que él se muestra temeroso ante un grupo conformado por dos damas, un obispo y un joven príncipe, estos no dudan en aceptar el trágico destino que los espera y enfrentarse con valentía a los soldados moros. Por tanto, en nuestra opinión, lo novedoso de la obra de Palau no es introducir lo cómico en una pieza de temática martirológica, pues el padre Bonifacio ya lo había hecho en la *Tragedia Vicentina* con las dos *actio* que integra en la obra, sino recoger el elemento humorístico que los jesuitas habían incorporado a su teatro y darle una nueva dimensión, desvinculando la comicidad de unos episodios que, en muchos casos, apenas tenían relación con lo que se estaba representando en las tablas e introduciéndola de lleno en la trama principal de la composición a través de un personaje cuya participación resulta determinante para el desarrollo de la acción que tiene lugar en escena.

Para finalizar con el estudio de la *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, cabe destacar, siendo justos, que no todo son innovaciones en la pieza que nos ocupa, pues Palau, frente al uso de formas métricas procedentes de Italia que presentan algunas de las obras estudiadas en páginas precedentes, siguiendo la tradición del teatro de la generación de los ‘actores-autores’ y, por tanto, anclado todavía a la comedia urbana de la primera mitad del XVI, compone íntegramente su comedia empleando coplas de pie quebrado naharresco; además, pese a su carácter innovador, la obra sigue manteniendo puntos de contacto con las piezas que venimos estudiando, pues la tramoya escénica brilla por su ausencia²⁶⁶ y, curiosamente, el dramaturgo emplea en ella el mismo recurso que ya utilizara Bonifacio para evitar mostrar el martirio en escena, ubicar este episodio fuera de la vista del espectador y sustituir cualquier efecto sonoro por una canción.²⁶⁷

²⁶⁶ De hecho, en esta ausencia total de tramoya reside parte de la comicidad del episodio protagonizado por el Ángel y el pastor, pues este último, al no haber visto volar al primero, duda de que sea un ángel y pueda volar: “¿Y por dónde habéis bajado? / ¡Pardiez! no lo creo yo” (Fernández-Guerra, 1883: 173).

²⁶⁷ “Aquí se finge hacer el martirio en secreto ó fuera del recitáculo; y así canta un Ángel, sin ser visto, las coplas siguientes” (Fernández-Guerra, 1883: 168). En opinión del profesor Sirera, Palau ubicó la escena del martirio fuera de la vista del espectador o bien por limitaciones técnicas, tal vez dificultades para encontrar un escenógrafo lo suficientemente habilidoso como para sustituir al actor por un maniquí que fuera objeto del desmembramiento y la posterior decapitación, o bien por asumir uno de los principios de la tragedia clásica, el de ocultar los hechos particularmente violentos o sangrientos (1997: 312-313). No descartamos ninguna de ambas, pues, según la leyenda, el martirio de la santa fue especialmente cruento (Durán, 1955: 304), y, a nuestro parecer, cabría la posibilidad de que en el último acto, en la escena cómica que protagonizan el Ángel y el pastor, las puyas del último acerca de la

3.2.6. La ‘Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alexandria’

La siguiente pieza de temática hagiográfica que conservamos es la *Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alexandria* del canario Bartolomé Cairasco de Figueroa,²⁶⁸ pieza de la que desconocemos tanto su fecha de composición²⁶⁹ como de representación, si bien esta hubo de tener lugar, en opinión de Gutiérrez Gutiérrez, en el interior de la catedral de Las Palmas (2003: 62). La obra, según quedó dicho en su momento, estaría vinculada en opinión de Reyes Peña a las celebraciones del Corpus (2003: 242), hipótesis que parece respaldar su brevedad y el hecho de mantener formalmente puntos de contacto con otras piezas del canario compuestas para celebrar la festividad del Santísimo Sacramento, como la *Comedia del Alma*, de extensión y composición similar a la obra que nos atañe pues ambas combinan prosa y verso castellano.²⁷⁰ El texto de la *Tragedia* está dividido en doce escenas y sigue, estructuralmente, una disposición muy similar a las piezas contenidas en el *Códice de autos viejos*, pues, como estas, se inicia con una breve introducción a la que sigue la dramatización de las vivencias de la santa,²⁷¹ si bien el exordio de la pieza de Cairasco se diferencia de los contenidos en el *Códice* por estar compuesto en prosa.

incapacidad del primero de volar se deban a cierta socarronería por parte del dramaturgo y fueran dirigidas, en realidad, a los organizadores del evento por su pobreza de medios.

²⁶⁸ Nacido en Las Palmas entre septiembre y octubre de 1538 (Cioranescu, 1957: 318), tras formarse fuera del archipiélago canario regresó definitivamente a su localidad natal hacia mediados de 1569. Fue nombrado secretario del Cabildo catedralicio en enero de 1572 y ocupó desde entonces diversos cargos como el de maestro de ceremonias de la Catedral o el de obrero mayor; su óbito tuvo lugar, tras una dilatada existencia, el 12 de octubre de 1610 (Cionarescu, 1957: 385). En cuanto a su producción dramática, si bien esta debió ser bastante abundante, solo tenemos noticia de siete piezas más aparte de la *Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alexandria*: un entremés que compuso para ser representado en Las Palmas el día de la Asunción de 1558, la *Comedia representada al obispo de Canarias don Cristóbal Vela, año de 1576*, la *Comedia del recibimiento que se le hizo al Reverendísimo Señor don Fernando de Rueda, obispo de Canarias*, la *Comedia del Alma*, la *Tragedia de Santa Susana* y una pieza que compuso para la recepción del obispo don Fernando Suárez de Figueroa en 1588 (Gutiérrez Gutiérrez, 2003: 57-58).

²⁶⁹ La obra ha llegado hasta nosotros gracias a haber sido incluida, junto a tres piezas dramáticas más de Cairasco de Figueroa, en el manuscrito 2803 de la Biblioteca del Palacio Real, códice cuya composición, en opinión de Labrador y DiFranco, debe datarse en 1582 (1989: 24).

²⁷⁰ En la *Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alexandria*, pese a encontrarnos con octosílabos combinados en quintillas y redondillas, sus versos son predominantemente endecasílabos, ya sea dispuestos en octavas reales o sin rima, en sintonía con la práctica de Juan de la Cueva y los dramaturgos de su generación (Morley, 1925: 529-531). Por otro lado, resulta poderosamente llamativo que la obra incluya una tirada de 23 endecasílabos esdrújulos, verso cuya invención se atribuía en la época, curiosamente, a Cairasco de Figueroa (Rodríguez Marín, 1903: 409), a pesar de que, como apuntaba Zerolo, algunos poetas anteriores al canario habían hecho uso de él en sus composiciones poéticas, como Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina o Barahona de Soto (1897: 43-49); dejando a un lado la paternidad del endecasílabo esdrújulo hispano, lo cierto es que se trata de un metro escasísimo en nuestro periodo áureo (Pardo, 2008: 186), por lo que su aparición en esta pieza es digna de ser resaltada.

²⁷¹ En un principio podría pensarse que la fuente de inspiración del dramaturgo canario fue el texto biográfico de la santa contenido en la compilación de Villegas, ya que es el único repertorio hispano de la

La *Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alejandría* destaca dentro del conjunto de obras que venimos estudiando por ser la primera pieza que escenifica un milagro en las tablas;²⁷² así, en la escena décima, cuando Majencio se dispone a desgarrar el cuerpo de la virgen alejandrina con un instrumento de tortura compuesto por unas ruedas con clavos y sierras, el artefacto –que según el texto didascálico se simplificó con una sola rueda– es destruido por un rayo de procedencia divina, prodigio en el que, de acuerdo con la breve acotación que lo alude –“Aquí viene un rayo y se quiebra la rueda” (Labrador y DiFranco, 1989: 53)–, es muy probable que se hiciera uso de algún ingenio pirotécnico para escenificar la milagrosa descarga eléctrica.

Si bien la inclusión en la pieza de elementos de tramoya que posibilitaran la representación en escena de un hecho milagroso es el rasgo más notable de la *Tragedia y martirio de Sancta Catherina de Alexandria*, la obra de Cairasco de Figueroa presenta otras particularidades que merecen ser destacadas en este breve estudio. Una de ellas es la presencia de una comicidad que, en cierta medida, se distancia de los ejemplos que hemos visto previamente, pues se trata de un humor de raigambre costumbrista que, a modo de comentarios jocosos, aflora en las intervenciones de distintos personajes: así, por ejemplo, en el argumento inicial, al hacerse referencia al gran número de mujeres que según la leyenda tuvo el rey Salomón –trescientas setenta en el texto dramático, aunque según las Sagradas Escrituras fueron un millar– se afirma que es un hecho que “en la edad presente” sería imposible “pues apenas agora se puede sustentar una según las galas que quieren y la costa que hazen”, aparte de las muchas “rrencillas y chapinaços” que entre ellas tendrían (Labrador y DiFranco, 1989: 12-13), o uno de los agoreros presentes en el sacrificio ritual que realiza Majencio, episodio que precisamente provoca los reproches de Catalina y su posterior martirio, presagia

época que ofrece el nombre de la emperatriz, Faustina, y el número de soldados que estaban bajo las órdenes de Porfirio, dos centenares, datos que recoge Cairasco en su tragedia. Sin embargo, la pieza que nos ocupa presenta algunas divergencias con respecto de la biografía que recoge el hagiógrafo toledano, pues mientras que en el relato de Villegas la emperatriz y Porfirio mueren después de la milagrosa liberación de Catalina del instrumento de tortura –destruido en la composición dramática, utilizado tras ser liberada la santa, en el texto de Villegas, para matar a varios paganos que asistían a la tortura de Catalina–, en la obra de Cairasco su muerte será anterior. Curiosamente la *Comedia de santa Catalina* del padre Hernando de Ávila presenta, tal y como veremos en su momento, las mismas similitudes y divergencias con respecto de la narración hagiográfica inserta en el *Flos sanctorum* de Villegas, por lo que entendemos que ambas composiciones debieron inspirarse en el mismo relato legendario; fuente documental que, lamentablemente, hemos sido incapaces de localizar.

²⁷² Ciertamente es que en la *Tragedia Vicentina* de Bonifacio los hombres de Daciano hacen alusión a uno de los milagros que se le atribuyen a Vicente –“quando lo lleuábamos preso, assentó el pie sobre una piedra y dexó su señal impressa, como si fuera de masa” (González Gutiérrez, 2001: 511), sin embargo, como se colige del texto dramático, el milagro solo era verbalizado.

cómicamente que “ogaño á de auer muchos sacristanes, y se les á de dar poco salario” y que “ogaño á de haber muchas alcahuetas, y muy poco dinero para dalles”²⁷³ (Labrador y DiFranco, 1989: 26-27).

Por último nos gustaría destacar que, en sintonía con las últimas piezas de temática martiriológica que venimos estudiando, pese al gran número de sentenciados a muerte por Majencio en la obra –dos centenares y medio holgados–, no se asiste en las tablas a la escenificación de ningún episodio violento,²⁷⁴ ni tan siquiera al martirio final de la santa, pues, si bien la obra se cierra con la entrada de cuatro ángeles que portan el ataúd con el que trasladarán, de acuerdo con la tradición biográfica de la mártir, el cuerpo de la virgen alejandrina al monte Sinaí, del texto dramático se desprende que su decapitación aún no ha tenido lugar cuando hacen aparición los ángeles en escena.

3.2.7. Las piezas hagiográficas del ‘Manuscrito de 1590’

Llega el momento de centrar nuestra mirada en el códice conocido como ‘Manuscrito de 1590’,²⁷⁵ custodiado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss 14864, que reúne doce piezas dramáticas anónimas, once de ellas de temática sacra, pudiéndose vincular algunas de ellas, en opinión de Flecniakoska, con la dramaturgia escolar jesuita (1961: 24). De estas once composiciones, tres están protagonizadas por santos: el *Auto de la degollación de San Joan*, la *Cuarta comedia* y

²⁷³ A nuestro parecer la obra de Cairasco de Figueroa presenta una comicidad un tanto singular, pues no todos los elementos cómicos que aparecen en la pieza van dirigidos al mismo tipo de público. Así, por ejemplo, cuando Engaño interviene en la escena cuarta de la obra se expresa en un italiano macarrónico, mezcla que Cairasco, gran conocedor de la lengua italiana, debió buscar deliberadamente para dotar de comicidad al pasaje; sin embargo, para los oídos del sector popular del respetable este italiano macarrónico debía sonar auténtico (Ríos, 2001: 232), por lo que este guiño humorístico no debía ir dirigido al público más humilde –que, por otro lado, no debía de tener ninguna dificultad para recuperar el componente cómico de las distintas intervenciones jocosas que hemos apuntado anteriormente–, sino para el sector más cultivado de su público.

²⁷⁴ Villegas, en su narración, se recrea en las torturas que reciben todos los ajusticiados, que en el caso de la mártir alejandrina son especialmente cruentas.

²⁷⁵ El códice recibe este sobrenombre por la fecha que puede leerse en el recto de su primer folio, aunque algunas de las piezas compiladas en él son algo anteriores, pues la *Comedia octava y auto sacramental del testamento de Cristo* está fechada en 1582 y la *Comedia de los famosos hechos de Mudarra* en 1583, por lo que la fecha de 1590 tal vez haga referencia al año en el que fue compuesto el códice (Pérez Priego, 2010: 171). Si bien Buck consideraba que la transcripción de las piezas que componen el manuscrito se debía a dos manos distintas (1937: 3), tras haber manejado una digitalización del códice, accesible a través del portal web de la Biblioteca Nacional de España, consideramos que el contenido del manuscrito se debe a las labores de una sola pluma, aunque pueden apreciarse diferencias significativas tanto en la caligrafía como en la disposición del texto dramático entre las once primeras piezas, de temática sacra, y la última, inspirada en los hechos del legendario Mudarra; esto nos invita a pensar que las composiciones religiosas fueron transcritas de forma conjunta en un ejercicio compilador de carácter unitario y que la última, trasladada por escrito con otra motivación y en otro contexto –quizá en 1583, según reza el manuscrito–, fue añadida, tal vez por haber sido copiada por el mismo amanuense, para dar cierre a la compilación.

auto sacramental de la conversión de San Pablo y la Comedia sétima y auto para representar del martirio de San Lorenzo; obras que, si bien en su conjunto no presentan innovaciones que las distinguan entre el corpus dramático hagiográfico que venimos manejando, merecen que les dediquemos algunas líneas pues, como apunta Reyes Peña, las piezas recogidas en el ‘Manuscrito de 1590’ gozan de cierta superioridad dramática con respecto de composiciones breves de temática similar contenidas en otras compilaciones, como el *Códice de autos viejos* (2003a: 415), por lo que, al mirar en perspectiva las obras del manuscrito que nos ocupa, puede apreciarse la evolución que este teatro experimentó en tan solo unas pocas décadas.

3.2.7.1. El Auto de la degollación de San Joan

Una rápida ojeada a su texto nos permite ver que la pieza, que ha llegado hasta nosotros a través de distintos testimonios,²⁷⁶ supone, como apunta Reyes Peña y acabamos de anotar hace tan solo unas líneas, una evolución con respecto del teatro hagiográfico breve anterior en general y de la obra que dramatiza la decapitación de San Juan Bautista contenida en el *Códice de autos viejos* en particular;²⁷⁷ así, a pesar de que su texto todavía debe encuadrarse dentro del teatro breve, triplica la extensión de la pieza protagonizada por San Juan del *Códice de autos viejos*, pues frente a los 364 versos dispuestos en quintillas que componen esta última, la contenida en el ‘Manuscrito de 1590’ está integrada por 1142 versos, divididos en dos jornadas, en los que se combinan formas métricas de origen italiano con estrofas tradicionales castellanas.²⁷⁸ Extensión que permite al dramaturgo dotar de mayor profundidad a la

²⁷⁶ A la versión inserta en el ‘Manuscrito de 1590’, que comprende los folios 1r-19r, habría que sumar un segundo testimonio, contenido en los folios 371r-377v de los *Papeles literarios de la Academia de Huesca, entre 1610-1615*, custodiado también en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss 3672, y un tercer testimonio parcial que solo recoge 114 versos correspondientes a las intervenciones de San Juan, precedidos de la última palabra pronunciada por el personaje inmediatamente anterior, cuya importancia radica en evidenciar, como apunta Reyes Peña, que la pieza circuló entre los actores profesionales con el propósito de ser representada (1991: 446). Hecho, este último, que a priori podría no parecer muy relevante, pero si tenemos en cuenta que, como sugiere el profesor Pérez Priego, la pieza “fue promovida seguramente desde ambientes escolares” (1981: 186), nos encontraríamos ante una composición que, gestada en el ámbito académico, habría traspasado los muros de la institución que la vio nacer para pasar a la escena teatral profesional.

²⁷⁷ Recordemos que es el único texto conservado, aparte del que nos atañe, que dramatiza la decapitación del santo, por lo que la comparación entre ambas piezas, tanto por su temática como por su proximidad cronológica, resulta casi obligada.

²⁷⁸ La distribución entre versos italianos y castellanos es, respectivamente, de un 33’2 y un 66’8%. Como puede observarse, el porcentaje de formas estróficas transalpinas duplica la proporción que presenta el manuscrito de piezas sacras de la colección dramática del conde de Gondomar al que ya hemos hecho alusión en páginas anteriores; porcentaje que, por otro lado, vendría a respaldar la hipótesis de Pérez Priego del origen escolar de la composición.

dramatización del pasaje bíblico que narra las circunstancias que llevaron a Herodes Antipas a ordenar la decapitación de San Juan,²⁷⁹ y que patentiza su mayor madurez dramática con respecto del teatro breve anterior: de este modo, el autor de la pieza contenida en el ‘Manuscrito de 1590’ se recrea en el conflicto interior que la prisión del predicador supone tanto para el propio Herodes²⁸⁰ como para el Capitán de su guardia,²⁸¹ pues ambos lo tienen por un hombre santo que no merece ser encarcelado.

Por otro lado, no podemos obviar en estas líneas que el *Auto de la degollación de San Joan* supone otro ejemplo de esa tendencia a ocultar de la mirada del espectador los actos violentos y vejaciones sufridas por los santos que parece imperar en el teatro hagiográfico a partir de la década de los setenta. Hecho que implica otro punto de distanciamiento entre esta pieza y la contenida en el *Códice de autos viejos*, pues si esta última destacaba, tal y como quedó dicho, por las alusiones en el texto a la sangre derramada por el santo durante su decapitación, que invitan a pensar que en la escenificación debía utilizarse algún líquido que simulara ser sus flujos corporales, en la obra del ‘Manuscrito de 1590’ el degollamiento del santo no tiene lugar en escena y es verbalizado, a modo de augurio funesto, por San Juan durante su encarcelamiento: “el verdugo mi sangre ya derrama / y de ella el suelo baña y deja tinto” (f. 14r).

²⁷⁹ La fuente bíblica de las circunstancias que provocaron la decapitación de San Juan la encontramos en Marcos 6:17-29; Vorágine, que recoge en la *Leyenda dorada* la decapitación de San Juan, afirma en su relación, basándose en la *Historia Escolástica*, que Herodes y Herodías urdieron un plan para acabar con la vida del predicador y que las muestras de pesar del tetrarca por la petición de la hija de Herodías de la cabeza del bautista habrían sido fingidas (1982: 457-458), confabulación que también recoge *La leyenda de los santos*: “Herodes y Herodías [...] deseando hallar achaque porque pudiesen matar a Sant Juan [...] ordenaron entre sí que Herodes hiziese la fiesta del su día en que él nasciera [...] y quando cantasen los juglares después de comer que cantase y bailase ahí una hija que ello[s] havían, y que le demandase algún don [...] y quando cantavan los juglares salió aquella su hija bailando y haciendo sus continentes, y después demandó un don a su padre y el padre jurole ante todos que le daría quanto en el mundo le demandase [...] y la moça demandole la cabeça de Sant Juan Baptista, y el Rey por la jura que hiziera mandósela dar, haziendo infinita que le pesava por el juramento que havia hecho” (ff. 132v-133r.). En ninguna de las dos piezas se hace alusión a este plan secreto de Herodes y Herodías, hecho que nos induce a pensar que los dramaturgos a la hora de componer sus obras debieron inspirarse en el texto bíblico.

²⁸⁰ Tras ordenar prender a San Juan, en la obra se escenifica el conflicto moral que esto supone en Herodes a través de un pasaje alegórico en el que el tetrarca interactúa, sin saberlo, con la Tentación y la Inspiración, pues ambas se disputan su voluntad; al final acaba venciendo la primera, por lo que Herodes cede a sus pasiones y se reafirma en su decisión de encarcelar al predicador.

²⁸¹ La orden de Herodes también provoca en el Capitán un conflicto en su fuero interno que se escenifica mediante un monólogo —“pues qué dirá quien viere / que está el sancto en cadenas / y está libre el adúltero de penas” (f. 7v); sin embargo, y pese a considerar la decisión injusta, como buen soldado se debe a la voluntad de sus superiores, por lo que, al final, se deja guiar por el deber y prende al santo.

3.2.7.2. La Cuarta comedia y auto sacramental de la conversión de San Pablo

De las distintas composiciones hagiográficas contenidas en el códice es la menos interesante para nuestros menesteres,²⁸² pues sigue muy de cerca los modos dramáticos de las piezas breves que tenían lugar en las celebraciones del Corpus y, por tanto, su texto no refleja ninguna de las innovaciones que venimos viendo en estas páginas; sin embargo, según nuestro criterio no deja de ser una obra de temática hagiográfica, por lo que merece, al menos, que le dediquemos algunas líneas por muy breves que sean. Como en el caso anterior, la pieza también tiene antecedentes dramáticos en el *Códice de autos viejos*, ya que esta compilación recoge dos obras protagonizadas por San Pablo; composiciones con las que la *Cuarta comedia y auto sacramental de la conversión de San Pablo* comparte fuente documental, pues en todas ellas se teatraliza la conversión de Saulo según lo narrado en Hechos 9:1-19. Al estar los tres textos encuadrados dentro del marco celebrativo del Corpus Christi,²⁸³ apenas difieren entre sí, si bien la obra contenida en el ‘Manuscrito de 1590’, al ser una pieza presumiblemente más tardía, presenta algunas características que denotan cierta evolución compositiva: se trata de un texto más extenso, integrado por 604 versos en los que, en clara oposición con las obras que componen el *Códice de autos viejos*, se combinan metros tradicionales castellanos con formas estróficas transalpinas, aunque en un porcentaje muy bajo, ya que solo nos encontramos con 48 versos endecasílabos en toda la composición, y presenta mayor desarrollo espectacular que las dos piezas contenidas en el *Códice*, pues de su texto didascálico se desprende que las apariciones de Jesucristo que tienen lugar en la obra debían realizarse mediante elementos de tramoya escénica²⁸⁴ que les confirieran cierta espectacularidad.

3.2.7.3. La Comedia sétima y auto para representar del martirio de San Lorenzo

Se trata del primer texto dramático que conservamos protagonizado por San Lorenzo, hecho bastante llamativo si tenemos en cuenta el origen hispano del santo y que en el ámbito escolar de la Orden de San Jerónimo era bastante habitual la

²⁸² El texto ocupa los folios 48v-59r del manuscrito.

²⁸³ En el villancico que abre la pieza contenida en el ‘Manuscrito de 1590’ se hace una breve alusión al sacramento de la Eucaristía, por lo que la obra debe encuadrarse en el contexto celebrativo del Santísimo Sacramento.

²⁸⁴ “apareze Christo agora escondido con un estruendo grande de truenos” (Buck, 1937: 51).

representación de obras teatrales protagonizadas por el mártir.²⁸⁵ Dos cosas llaman la atención cuando nos acercamos a la composición atribuida al jerónimo fray Miguel de Madrid por el padre Gregorio de Andrés:²⁸⁶ lo primero, el generoso texto didascálico con el que se cierra la obra, que da cuenta de distintos elementos de su representación, como la indumentaria de los personajes²⁸⁷ o el decorado y tramoya con los que se escenificó el martirio del santo hispano;²⁸⁸ lo segundo que llama la atención es la variada métrica que presenta el texto, pues sus 947 versos se disponen, sin ánimo de ser exhaustivos, en estancias, octavas reales, quintillas, tercetos encadenados o liras, llegando incluso el dramaturgo a iniciar la obra con más de medio centenar de endecasílabos esdrújulos sueltos, dispuestos en dos tiradas de veintidós y veintinueve versos respectivamente separadas por una estancia, polimetría que redundaba en una marcada presencia de estrofas de origen transalpino, pues un 46% del texto está compuesto utilizando metros italianos.²⁸⁹

En la obra,²⁹⁰ dividida en tres jornadas,²⁹¹ se dramatizan las vivencias de San Lorenzo tomando como fuente, en nuestra opinión, el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, combinándose las biografías de San Sixto²⁹² y San Lorenzo compiladas en él. A

²⁸⁵ Tenemos noticia de la representación de varios espectáculos inspirados en las vivencias del santo hispano; así, por ejemplo, el 10 de agosto de 1571 (*CATEH*, ficha 1094), en la celebración de las vísperas de San Lorenzo en El Escorial, los seminaristas de Párraces representaron ante Felipe II “el martirio de San Lorenzo en una tragedia latina” (Sigüenza, 1881: 75), cuyo texto, atribuido al entonces catedrático de Gramática del colegio, el licenciado Sánchez de Iturrizarra, que acompañó a los jóvenes en su viaje a El Escorial (San Gerónimo, 1845: 80), no ha llegado hasta nosotros, y en 1575, dentro de las celebraciones del Corpus de la misma localidad, los seminaristas de Párraces, de nuevo, escenificaron otra pieza centrada en el martirio del mártir hispano cuyo texto latino, que lamentablemente tampoco ha llegado hasta nosotros, habría sido compuesto, en opinión de Alonso Asenjo, por fray José de Sigüenza (*CATEH*, ficha 420). En cuanto a la obra que nos ocupa, el padre Gregorio de Andrés ubicó su representación en 1590 basándose en la fecha que encabeza el manuscrito (Ciprés, 1982: 427); fecha que, sin embargo, como ya apuntamos unas páginas atrás, no se corresponde con todas las piezas contenidas en el códice, por lo que, en nuestra opinión, esta ubicación cronológica sería bastante dudosa.

²⁸⁶ La atribución a fray Miguel de Madrid de la pieza protagonizada por San Lorenzo por parte de Andrés se basa en que es un jerónimo contemporáneo a la fecha que él supone de representación y que fray Miguel firmó en 1589 el auto sacramental *Fiestas Reales de Justa y Torneo* (*CATEH*, ficha 336; Ciprés, 1982: 428).

²⁸⁷ Sirva a modo de ejemplo el siguiente fragmento: “San Lorenzo y su compañero han de salir vestidos de diáconos con sus coronas abiertas poco menos que frailes, las dos mujeres vestidas de beatas, el emperador con su sayo largo de terciopelo o de otra semejanza, y una ropa y su tocado y encima su corona, barba y cabellera anciana” (f. 105r).

²⁸⁸ Ahondaremos en estos elementos más adelante.

²⁸⁹ Porcentaje acorde, como venimos viendo en estas páginas, con la práctica dramática escolar.

²⁹⁰ El texto de la pieza comprende los folios 90r-105r del manuscrito.

²⁹¹ Según rezan las didascalías de la obra, en cada entreacto debía representarse un entremés: “ahora se hará un entremés y entra luego la segunda jornada” (f. 96r), “ahora sale un entremés y llega la segunda [sic] jornada” (f. 101v); lamentablemente no han llegado hasta nosotros los textos de sendos entremeses.

²⁹² Del relato biográfico de San Sixto compuesto por de la Vega habría tomado el dramaturgo, por ejemplo, el episodio del derrumbamiento por intervención divina del templo de Marte y el posterior degollamiento de Sixto y sus compañeros de prisiones en la ladera de un monte, suceso este último que,

pesar de que se trata una pieza más próxima a los modos dramáticos del *Auto de la degollación de San Joan* que la protagonizada por San Pablo contenida en el códice, la obra no deja de adolecer de cierta linealidad argumental y de poca madurez dramática, pues no se asiste, como en el caso de la obra protagonizada por San Juan, a la teatralización de conflictos internos que confieran a los personajes mayor profundidad psicológica; de hecho, si bien Decio manifiesta en varias ocasiones sentir agrado por la persona de Lorenzo,²⁹³ el dramaturgo desaprovecha la oportunidad que este sentimiento le brinda para representar un posible debate en el fuero interno del emperador a la hora de ajusticiar al hispano, pues Decio no deja en ningún momento de mostrarse como un ser avaricioso y sediento de sangre que no duda en sentenciar a muerte a Lorenzo por negarse a entregarle los tesoros que él considera suyos. También aleja esta pieza de los modos del teatro hagiográfico coetáneo que venimos estudiando en estas páginas el hecho de que se asista en ella a algunos episodios violentos, como cuando Decio ordena que Lorenzo sea golpeado en la boca con piedras por blasfemo²⁹⁴ o cuando se presencia el martirio del santo, que es asado vivo en una parrilla por orden del emperador. Sin embargo, y pese al carácter violento de estos pasajes, no dejamos de percibir cierta relajación con respecto de los modos que empleaba el teatro martirológico de mediados de siglo: frente a las indicaciones de violencia explícita que, como ya apuntamos en su momento, encontramos en los textos contenidos en el *Códice de autos viejos*, aquí nada nos indica que se simule golpear al santo en escena, por lo que tal vez este acto violento tan solo fuera verbalizado;²⁹⁵ es más, de forma contraria a lo referido por la fuente biográfica, en la pieza Decio no asiste a la torturas que padece Lorenzo, sino que estas solo son referidas por Valeriano,²⁹⁶ lo que respaldaría, en nuestra opinión, la hipótesis

de las principales compilaciones legendarias hispanas, solo recoge la del jerónimo burgalés: “Y llevaron al bienaventurado Sant Sixto y a los diáconos Sant Felicísimo y Sant Agapito a la ladera del monte, adonde estava el templo de Mars y degolláronlos allí” (f. 169v).

²⁹³ Sirva de ejemplo la siguiente cala textual: “Si es este, a nadie le asombre / que ya de balde lo amo / por verlo tan gentil hombre” (f. 95r).

²⁹⁴ “¡Rompédmele lengua y boca / con piedras, que ha blasfemado!” (f. 103r).

²⁹⁵ “que tal fuego no se acabe / rompiéndole la boca y lengua. / Quien tal hace, que tal pague.” (f. 103r).

²⁹⁶ Porque ante todas cosas fue primero
con vergas tan cruelmente azotado
que hizo de su sangre un gran reguero,
luego con duros clavos fue punzado
y a un palo con antorchas encendidas
por sus raciones llagas fue tostado,
y después de quemadas las heridas
le hice levantar cien pies en alto
con plomadas muy gruesas y fornidas,
luego de allí hasta el suelo dio otro salto
que [en]tendí que por muerto quedaría,

de que los actos violentos en la obra tan solo fueran narrados verbalmente. Si a esto le sumamos que a la hora de representar el martirio del santo hispano se combinan, por un lado, la socarronería con la que Lorenzo afronta su martirio²⁹⁷ –exigida por la materia biográfico-legendaria, y que, en cierta medida, confiere al pasaje tintes cómicos– y, por otro, la utilización de fuegos de artificio²⁹⁸ que, inevitablemente, atraerían la mirada del espectador, desplazándose así su foco de atención de la muerte del santo al elemento pirotécnico, la crueldad y patetismo de la escena se verían diluidos, por lo que, pese a mostrarse actos violentos en las tablas, en cierta medida estos estarían en sintonía con la práctica del teatro hagiográfico del último cuarto del XVI que venimos viendo en estas páginas, pues tendrían, a nuestro parecer, cierto carácter aséptico en marcada oposición con la crudeza de los modos dramáticos de mediados de siglo.

3.2.8. Piezas hagiográficas contenidas en la Colección Gondomar

Don Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar, no fue solo un influyente personaje de las cortes de los reyes Felipe III y Felipe IV, sino también un ávido lector sediento de conocimiento, reconocido mecenas y esmerado bibliófilo que, durante tres décadas, reunió una de las bibliotecas más importantes de la España de su época,²⁹⁹ merecedora de los elogios de cuantos tenían la posibilidad de visitarla (Manso, 1996: 143).

La biblioteca del conde albergaba setenta y una piezas dramáticas,³⁰⁰ fechables en opinión de Arata entre 1580 y 1597 (1996: 14); textos que, como han destacado Reyes Peña (2003b: 746), Badía (2007: 31) o Durá (2016: 18), constituyen en su conjunto un

297 mas ni de un miembro solo quedó falto. (ff. 101v-102r)
Cruel tirano, violento,
vuélveme desotro lado
y come, si estás hambriento,
que ya de este estoy asado
y muy alegre y contento. (f. 104r)

298 En el texto didascálico final se constata la presencia en la representación de unas parrillas “de color de hierro” que irían acompañadas de “unos cohetes en cañas metidos con una masa de vinagre y pólvora” (f. 105r). De una masa similar se habría valido Cervantes unos años antes en la *Numancia*, pues los actores utilizaron una mezcla de pólvora y vino aguado para rociar fuego en el escenario (Granja, 1999: 205).

299 A día de hoy no podemos cuantificar con exactitud el número de volúmenes que contenía la biblioteca de don Diego, pues en los distintos testimonios que dan cuenta de sus numerosos fondos las cifras bailan de los casi seis millares y medio a los quince mil, pudiéndose estimar el fondo, en opinión de Manso Porto, entre siete y ocho millares (1996: 140).

300 El contenido de la biblioteca de don Diego Sarmiento, tras conservarse durante 6 generaciones en su familia, acabó en posesión del rey Carlos III por petición expresa del monarca, disgregándose posteriormente y conservándose en la actualidad en la Biblioteca de Palacio, la Biblioteca Nacional y la Real Academia de la Historia (Durá, 2016: 14). Esta segregación impidió identificar la colección dramática del conde, labor llevada a cabo por Stefano Arata.

testimonio de especial interés para conocer el proceso de gestación de la Comedia Nueva no solo por haber sido compuestos, de acuerdo con la cronología propuesta por Arata, en una etapa fundamental de dicho proceso, sino también por su elevado número, pues suponen más de un cuarto de la producción dramática conservada de este periodo (Badía, 2007: 31). En lo tocante a nuestros intereses, la colección dramática del conde de Gondomar también resulta fundamental para ahondar en la gestación de la comedia de santos, ya que la importancia que las citadas investigadoras subrayan en la configuración de la Comedia Nueva puede extrapolarse al contexto del teatro hagiográfico áureo, y, además, nos ayuda a hacernos una idea del peso que las piezas protagonizadas por santos tenían en la escena teatral de la época, pues la colección de don Diego Sarmiento recoge diecisiete composiciones hagiográficas,³⁰¹ lo que supone casi un cuarto del total de los textos dramáticos alojados en la biblioteca del conde.

Antes de abordar el estudio de estas composiciones es necesario hacer unas matizaciones; al analizar Durá la espectacularidad en las piezas contenidas en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional observa que pueden distinguirse dos bloques: un primer grupo, integrado principalmente por obras segmentadas en cuatro actos en las que lo espectacular tiene menor presencia, y un segundo grupo, compuesto en su mayoría por piezas divididas en tres actos,³⁰² que presenta mayor desarrollo escenotécnico; teniendo en cuenta que la crítica ubica las composiciones teatrales segmentadas en cuatro actos antes de 1585-1586 (Arata, 1996: 13), es razonable concluir, como hace Durá, que las piezas del código presumiblemente anteriores cronológicamente presenten menor espectacularidad, mientras que las posteriores estén más elaboradas escenotécnicamente³⁰³ (2016: 329-330). La lógica invita a pensar que

³⁰¹ Los textos protagonizados por santos están diseminados en distintos manuscritos y bibliotecas. El manuscrito Mss 14767 de la Biblioteca Nacional compila su mayor número, pues recoge catorce composiciones; a estas habría que sumar la *Comedia de Santo Ángel* y la comedia de *María la pecadora*, ubicadas en los códigos II-464 y II-460 de la Real Biblioteca, y la comedia de *La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*, custodiada en la Biblioteca Nacional bajo la signatura Mss 16112. Como ha destacado Badía, llama bastante la atención que la colección incluya tres piezas protagonizadas por santos que no estén insertas en el código que, a todas luces, parece destinado a aglutinar las piezas de temática hagiográfica y sacra, el Mss 14767; hecho sobre el que conjetura la citada investigadora que tal vez estuviera motivado por el mayor carácter legendario que canónico de algunas piezas como *María la pecadora* o *La famosa Teodora* (2007: 194).

³⁰² Una de las composiciones, la *Comedia de Santa Catalina de Sena*, está segmentada en dos actos; pese a ello, ubicaremos su estudio dentro del grupo de comedias tripartitas.

³⁰³ Pocas son las piezas hagiográficas que forman parte de la Colección de las que tengamos datos cronológicos precisos acerca de su composición o representación –la lopesca *San Segundo* es una copia de un autógrafo fechado en Alba de Tormes en agosto de 1594 (Morley y Bruerton, 1968: 75), mientras que *San Jacinto* de Remón fue representada entre 1594 y 1595 (Arata, 1996: 14)–, por lo que nos vemos obligados a movernos entre conjeturas para poder dar cierta ordenación temporal a las composiciones.

este aumento progresivo de la presencia de elementos espectaculares en las obras protagonizadas por santos, como sugiere Couderc y ya anotamos en su momento, se deba a los avances e innovaciones técnicas que fueron experimentado los locales teatrales (2008: 69); sin embargo, en nuestra opinión, a esta evolución técnica habría que sumar una segunda motivación que explicaría esta tendencia progresiva de lo espectacular en las piezas de temática hagiográfica: según Reyes Peña, en el último cuarto del S. XVI el auto sacramental desplazó de la festividad del Corpus Christi al teatro hagiográfico, por lo que este se vio obligado a buscar nuevos espacios escénicos, como los corrales de comedias (1995: 269); en consecuencia, será este el momento en el que los dramaturgos, al tener que ajustarse al gusto del respetable para atraerlo a la representación de sus obras, incorporen, tal y como apuntamos con anterioridad, elementos de la Comedia Nueva, como intrigas secundarias que se alternen con las vivencias del santo, y empiecen a aderezar profusamente sus composiciones hagiográficas con efectos de tramoya que sorprendan y encandilen al público.

Dicho esto, nuestro propósito, como ha quedado reflejado a través de estas páginas, es realizar un estudio cronológico de la evolución del teatro hagiográfico del Quinientos, por lo que, dando por buenas las apreciaciones de Durá que acabamos de apuntar, acometeremos el estudio de las piezas de la colección de don Diego Sarmiento centrándonos primero en las composiciones presumiblemente anteriores, es decir, las que están divididas en cuatro jordanas, tras lo que abordaremos las piezas presumiblemente posteriores, las que presentan una segmentación tripartita.³⁰⁴

3.2.8.1. Piezas hagiográficas cuatripartitas

3.2.8.1.1. El *Auto de la conversión de Santa Tais*

Arrancamos nuestro estudio con la pieza hagiográfica más breve de la Colección, el anónimo *Auto de la conversión de Santa Tais*, integrado por 828 versos³⁰⁵ divididos

³⁰⁴ Así mismo, dando por buena la opinión de Couderc de que la espectacularidad fue de la mano de las innovaciones técnicas, ordenaremos las piezas en cada sección atendiendo a su mayor o menor desarrollo espectacular, abordando primero aquellas técnicamente más simples y dejando para el final las que presenten mayor espectacularidad y artificio escenotécnico. Por último, cerraremos nuestro estudio de las piezas de la Colección Gondomar con las dos composiciones de las que, como quedó dicho, manejamos fechas de composición/representación, la *Comedia de San Segundo* de Lope de Vega y la pieza protagonizada por San Jacinto de Alonso Remón.

³⁰⁵ El 84% del texto está compuesto en quintillas, mientras que el 16% restante en octavas reales. La obra ocupa los folios 225v-232r del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional.

en cuatro jornadas;³⁰⁶ composición que, por su brevedad y su esquemática estructuración (Fernández Rodríguez, 2010: 561), bien recuerda a las piezas de temática hagiográfica que tenían lugar en celebraciones religiosas públicas como el Corpus Christi, cuyo paradigma textual más representativo, según hemos apuntado en varias ocasiones, lo encontramos en el *Códice de autos viejos*. Sin embargo, la obra que nos ocupa denota mayor desarrollo dramático que las piezas contenidas en el *Códice*: su texto no solo es más extenso,³⁰⁷ sino que, además, amplifica la materia hagiográfica en la que se inspira,³⁰⁸ pues a la historia del arrepentimiento y conversión de la meretriz alejandrina, recogida en los principales legendarios hispanos, el dramaturgo añade un pasaje fruto de su ingenio (Fernández Rodríguez, 2010: 564), la historia de Liadrán, viejo que por su afición a los favores sexuales de la joven es condenado al exilio, encontrándose tras la ejecución de su condena con el ermitaño Panuncio; momento en el que arranca –tras jornada y media y tres centenares de versos– la dramatización de la leyenda biográfica de la santa: Panuncio, disfrazado de mercader,³⁰⁹ solicita los servicios sexuales de la joven y, ya en la intimidad de casa de Tais, al comprobar que la meretriz es consciente de la existencia de Dios y de un Cielo para los justos y un Infierno para los pecadores, logra la conversión de la alejandrina, que quema en una hoguera todos los bienes que había acaparado mercadeando con su cuerpo y sigue a Panuncio al yermo; emplazamiento donde tendrá lugar el último envite del Demonio por hacerse con el alma de Tais y el triunfo final de la virtud gracias a la intervención del ermitaño, que se enfrenta y vence dialécticamente al ente demoníaco.

Sin embargo, pese a esta superación del esquema de textos teatrales de temática hagiográfica como los recogidos en el *Códice de autos viejos*, en la pieza, tal vez debido

³⁰⁶ Esta división parece que responda más a una imitación de los modos de segmentar las piezas teatrales de la época que a razones puramente dramáticas –tal vez fuera un intento, como apunta la profesora Ferrer, por adaptar la estructura de un auto al de una comedia (2012: 170)–, pues si bien cada una de ellas tiene lugar en un espacio distinto, debido a la brevedad de su texto y a la simpleza de su acción, la obra no necesita ser segmentada en 4 jornadas.

³⁰⁷ Recuérdese que la pieza hagiográfica más extensa del *Códice de autos viejos* abarca 670 versos.

³⁰⁸ Lo habitual en las obras compuesta para ser representadas en celebraciones religiosas públicas era que, al primar la brevedad, se dieran pocas o nulas concesiones a la amplificación de la materia biográfico-legendaria. Valga como ejemplo de esta práctica la *Comedia de San Alejo* de López de Úbeda y Cornejo de Rojas, pieza en la que, como se vio en su momento, por su limitada extensión no hay cabida a pasajes adicionales fruto del ingenio creativo de los dramaturgos.

³⁰⁹ La cohesión de la historia de Liadrán con la de Tais es tal que será el antiguo cliente de la meretriz quien le indique a Panuncio cómo vencer a la joven; pese a esto, la pieza no deja de adolecer de un marcado carácter esquemático (Fernández Rodríguez, 2010: 564). Por otro lado, la introducción de este pasaje provoca que se asista a una especie de protagonismo itinerante, pues las dos primeras jornadas están protagonizadas, principalmente, por el viejo Liadrán y las siguientes por Tais y Panuncio, que irán alternando su protagonismo.

a sus circunstancias representacionales, no tienen cabida otras innovaciones de la época como la comicidad (Fernández Rodríguez, 2010: 568) –ya presente, como hemos ido viendo en estas páginas, en la obra de Palau, en la de Cairasco de Figueroa o en los textos dramáticos compuestos por las plumas de la orden ignaciana– y la representación de lo espectacular-maravilloso a través de elementos de tramoya escénica, por lo que el *Auto de la conversión de Santa Tais* queda bastante alejado, en definitiva, pese a las novedades que introduce, de propuestas dramáticas coetáneas más innovadoras.

3.2.8.1.2. La *Comedia de San Estacio*

Alojada en los folios 313r-330v del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional ha llegado hasta nosotros la anónima *Comedia de San Estacio*, texto relativamente extenso³¹⁰ que dramatiza con bastante libertad la célebre leyenda de San Eustaquio,³¹¹ mártir romano del siglo II que, tras convertirse al cristianismo, perdió, como si de un segundo Job se tratase,³¹² sus posesiones, su posición e, incluso, su familia, y que, finalmente, logró recuperar a sus seres queridos tras vivir quince años separados y pensar que habían fallecido.

Quizá lo más reseñable del texto dramático sea su madurez compositiva, ya que el dramaturgo intenta imbricar y relacionar todas las escenas y a todos los personajes que aparecen en las tablas, valiéndose, principalmente, para tal fin de uno de ellos, el ermitaño Eugenio: así, en el arranque de la comedia se asiste a la escenificación de la natural misericordia de Eustaquio, pues al encontrarse con el anacoreta le perdona la

³¹⁰ De los 2226 versos que integran la pieza, un 17% está compuesto en metros de origen italiano (Durá, 2016: 125).

³¹¹ La leyenda de San Eustaquio tuvo gran difusión durante la Edad Media, pudiéndose dividir los diversos testimonios que han llegado hasta nosotros en cinco familias que van desde los textos hagiográficos a los relatos folclóricos, pasando por los textos históricos orientales e hindúes y las narraciones europeas medievales, familia esta última en la que estarían insertos, en el ámbito literario hispano, la *Crónica del rey Guillermo*, *El caballero Plácidas* –conservados ambos en el manuscrito h-I-13 de la Biblioteca del Escorial– y el célebre *Libro del caballero Zifar* (Lozano-Renieblas, 2003: 79-80). En cuanto a la familia hagiográfica, las principales compilaciones hispanas del periodo que nos ocupa – las obras de Villegas y de la Vega– siguen de cerca –aunque de forma bastante resumida en el caso de Villegas– el texto que presenta Vorágine, versión de la leyenda de Eustaquio con la que la *Comedia de San Estacio* mantiene sustanciales divergencias: así, sin ánimo de extendernos, la concatenación de desgracias que sufren el santo y su familia tienen una ordenación y origen distinto, los marineros que secuestran a Teóspita, mujer de Eustaquio, perecen al poco tiempo por intervención divina, sin que su honra sea forzada, los animales que secuestran a sus hijos en el texto dramático –un león y un oso– son distintos que los de la leyenda –un lobo y un león–, y los dos niños, tras ser salvados, vivirán en poblaciones distintas, no en la misma localidad como refiere la tradición del santo.

³¹² La analogía entre Job y el mártir romano, recurrente en el texto dramático, viene establecida ya en la leyenda del santo, pues en el texto de Vorágine Cristo anuncia a Plácido que tras su conversión le aguardarían difíciles pruebas y le recomienda que cuando “cual otro Job te veas asaltado por violentas tentaciones, sé valiente” (1992: 689).

vida e incluso le da dinero para que pueda volver a su patria,³¹³ Egipto, lugar adonde Eugenio nos llevará de la mano, ya en la jornada tercera, mediante una escena de marcado carácter episódico en la que dos pastores que mantienen una disputa amorosa se avienen gracias a la intervención del ermitaño; zagales que, por otro lado, serán los que salven a Teóspito, uno de los hijos de Eustaquio, de las fauces del león, mientras que el propio Eugenio será quien socorra al segundo hijo del mártir romano, librándolo de las garras del oso³¹⁴ y criándolo a partir de ese momento. Si bien aún estamos bastante alejados de que estas escenas que amplifican y desarrollan la materia hagiográfica se articulen en tramas secundarias, lo cierto es que, al menos, el dramaturgo intenta dar cierta coherencia a estos pasajes para que no resulten meros añadidos de escenas aisladas, organizándose la composición en un todo dramático que demuestra que las consecuencias de nuestras acciones pueden afectarnos en el futuro³¹⁵ y que, pese a la adversidad, las buenas obras siempre son recompensadas.

En la novelesca trama de la comedia no tienen cabida, al igual que pasara en la pieza protagonizada por Santa Tais, algunas de las innovaciones que ya venían practicándose en la escena teatral de la época, como la inclusión de elementos cómicos³¹⁶ o la utilización de tramoya escénica para representar lo milagroso, pues los únicos prodigios que tienen lugar en la trama, el naufragio del barco en el que viaja Teóspita y su milagrosa salvación,³¹⁷ son referidos verbalmente por Eugenio; prodigios

³¹³ Pasaje que atribuimos al ingenio del dramaturgo, ya que no hemos encontrado rastro de él ni en las fuentes hagiográficas ni literarias –*El caballero Plácidas*, texto manuscrito al que ya hicimos alusión en una nota anterior– de la historia del mártir romano que hemos manejado.

³¹⁴ Según Abel Alonso los animales en el periodo áureo podían aparecer de varias formas: “o vivos, cuando esto era posible, o interpretados por actores adecuadamente cubiertos por las pieles de los animales representados. Aún existía una tercera posibilidad: animales figurados mediante maniqués o pintados en bastidores o, en el colmo de la audacia escenotécnica, autómatas movibles manejados desde su interior por seres humanos o simplemente articulados para crear la sensación de movimiento” (2007: 30); entendemos que en la *Comedia de San Estacio* las acciones protagonizadas por los dos animales salvajes debían estar interpretadas por dos actores disfrazados, opción que como apunta Ruano de la Haza poseía “antiguo abolengo en España, habiéndose utilizado primero en autos sacramentales” (2000: 286).

³¹⁵ Si Eustaquio no le hubiera perdonado la vida a Eugenio y no lo hubiese ayudado a volver a su patria, este no hubiera podido rescatar a uno de sus hijos ni mediar en el conflicto entre los pastores, dispuestos a matarse, hecho que, a la postre, redundará en la salvación de Teóspito.

³¹⁶ Cabe la posibilidad de que el dramaturgo intentara darle algún toque humorístico a la comedia con el pasaje de los pastores, ya que la pugna amorosa entre los dos zagales resulta bastante ridícula, pues, como buenos simples, están dispuestos a matarse por el amor de una pastora que no está interesada en ellos; sin embargo, en nuestra opinión no llega a tener tintes de comicidad suficientes como para poder ser considerado un pasaje genuinamente cómico.

³¹⁷ En las fuentes hagiográficas la mujer de Eustaquio convive con su captor durante un tiempo sin que este, por intervención divina, pueda mancillar su honor –poco más aportan los textos hagiográficos–, y acaba, tras la muerte de su secuestrador, de mesonera, pues según refiere Villegas, Teóspita, cuando se reencuentra con su marido y sus hijos “estaba en traje humilde y pobre, sirviendo en casa de un hombre particular, que ganava la vida hospedando en ella extranjeros” (f. 322v). Mayor desarrollo recibe su

que, siendo justos, según lo narrado en el texto dramático difícilmente podría haberse representado con los medios disponibles en la época. Pese a esto, la pieza que nos ocupa sí parece estar en sintonía con la tendencia de evitar mostrar actos violentos en las tablas, pues omite la representación del martirio que sufrieron Eustaquio y su familia poco después de reunirse,³¹⁸ siéndoles referido de forma premonitoria por la Perseverancia su futuro suplicio a través de unos endecasílabos sueltos con los que el dramaturgo da cierre a la composición.³¹⁹

3.2.8.1.3. La *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*

Lo primero que llama la atención al acercarnos a la *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*,³²⁰ obra que ha llegado hasta nosotros alojada en los folios 43r-60r del manuscrito 14767, es que, a diferencia de las obras que hemos ido

historia en *El caballero Plácidas*, en la que el captor de Teóspita muere cuando iba a forzarla de “un mal tan fuerte”, hecho tras el que los marineros, asustados al entender que la muerte del capitán había sucedido por voluntad divina, la llevan “a una duenna que y avia, que era sennora de un castiello, e diérongela en servicio”, cediéndole la señora un huerto a Teóspita cerca de su villa para que allí viviese (Knust, 1878: 140-141). Ambas versiones difieren sustancialmente de la dramatizada, en la que el barco de los secuestradores se hunde, la mujer de Eustaquio se salva milagrosamente al salir a flote sobre una tabla y es encontrada de esta guisa por un mercader que se dirige a Alejandría.

³¹⁸ Según las fuentes hagiográficas, Eustaquio recupera su posición al ser requerido por el emperador para que dirija a sus tropas en una campaña militar, reencontrándose el santo con su mujer y sus hijos mientras se reúne el ejército que iba a comandar. Tras la campaña militar Eustaquio y su familia vuelven a Roma, donde el general es instado por el nuevo emperador, Adriano, a realizar sacrificios para celebrar la victoria militar y la reunificación de su familia; sacrificios a los que se opone el mártir confesando su credo, por lo que es condenado a muerte junto a su mujer y sus hijos.

³¹⁹ porque volviendo vitorioso a Roma
el ciego emperador que en Roma habita
querrá rendir las gracias solo a Júpiter
y mandará le ofrezcas sacrificio
tú y tu amada mujer y caros hijos;
pero porque con santo atrevimiento
responderéis que a un solo Dios se debe
el sacrificio, la oblación y vitoria,
tomará tanto enojo que, vencido,
a la antigua amistad la vuelva en cólera;
os mandarán que a un teatro público
os suelten un león a todos cuatro,
mas olvidará en viéndoos la braveza
a vuestros pies mansísimo humillarse.
El fiero emperador con gran enojo
hará fabricar luego un grueso toro,
aunque los cuerpos sin lisióon alguna
os quedarán, con andar a fuego horrible.
Con todo rendiréis las santas almas
volando vitoriosas a la gloria,
y aquí se acaba la presente historia. (Durá, 2016: 1555-1556)

³²⁰ La pieza, compuesta por 1814 versos, está formalmente bastante próxima a los usos métricos del teatro escolar, pues presenta un alto porcentaje –casi un 37%– de metros de origen transalpino –octavas reales, principalmente; pese a esta concomitancia, no hay nada en ella que nos permita vincularla con la práctica dramática escolar.

estudiando hasta este momento, basadas en los hechos biográfico-legendarios de unos personajes alejados cronológicamente bastantes siglos de las plumas a las que sirvieron de inspiración, dramatiza las experiencias vitales de Juan de Dios –precursor de la orden hospitalaria que recibe su nombre–, personaje histórico de origen incierto,³²¹ nacido en 1495 y fallecido en 1550 (Martínez Gil, 2006: 80) y, por tanto, muy próximo a la fecha de composición de la pieza, que debió tener lugar a partir de 1585, pues sigue muy de cerca lo narrado en su primer relato biográfico, compuesto por Francisco de Castro³²² –utilizando como fuente principal un borrador que legó un compañero de la orden que había sido testigo de las vivencias de Juan de Dios (Martínez Gil, 2006: 80)–, que vio la luz ese mismo año.³²³ Por tanto, nos encontramos ante uno de los primeros testimonios textuales que conservamos –aunque no el único presente en la colección teatral del conde de Gondomar– de esa tendencia a la dramatización de santos contemporáneos que, como apuntaba el profesor Sirera (1986: 189), comienza a tener lugar a finales del XVI.

El dramaturgo se centra básicamente, como acabamos de apuntar, en escenificar las vivencias de Juan de Dios según lo narrado en el texto biográfico de Castro, disponiendo sus principales hitos de forma simétrica: en las dos primeras jornadas se asiste a la vida seglar de Juan, mientras que en las dos últimas tiene lugar su conversión tras asistir a un sermón del maestro Ávila y, ya en la jornada cuarta, su dedicación plena a ayudar a los menesterosos, dándose cierre a la pieza con el óbito del futuro santo y la traslación de su cadáver, que será portado a hombros por sus compañeros. Materia hagiográfica que se dramatiza en una trama argumental tendente a la linealidad –dejando espacio nulo a digresiones o escenas secundarias, sean de la naturaleza que sean– en la que prima reflejar las vivencias de Juan de Dios, cuya dilatada experiencia vital³²⁴ obliga a la condensación de datos biográficos.³²⁵ Estamos muy alejados aún del

³²¹ Si bien desde su primera biografía se ubica su nacimiento en tierras portuguesas –concretamente en la población de Montemayor el Nuevo–, el historiador Martínez Gil defiende el origen toledano del santo, pues en su opinión este habría nacido en Casarrubios del Monte (2006: 76).

³²² A mediados del siglo pasado Manuel Gómez-Moreno transcribió esta biografía en *San Juan de Dios. Primicias históricas suyas*, donde el historiador granadino contrastaba el relato biográfico de Francisco de Castro con las distintas fuentes históricas relacionadas con el santo.

³²³ Badía, basándose en criterios métricos, apunta la posibilidad de que la obra fuera compuesta a principios de la década de los ochenta del siglo XVI (2009: 285); sin embargo, las conexiones de la comedia y la biografía de Castro son tan numerosas y significativas que consideramos altamente improbable, por no decir imposible, que esta hubiera podido ser compuesta sin beber del texto biográfico de Castro.

³²⁴ Según sus biógrafos, antes de su conversión fue pastor, soldado en dos campañas militares –llevándolo una de ellas a tierras austríacas–, ganadero, librero y vivió un tiempo en Ceuta, donde casi abraza el

modelo de santidad que, al socaire del proceso de beatificación del santo –iniciado en 1622 y culminado en 1630³²⁶–, difundirán las hagiografías “barrocas” de Dionisio Celi y Antonio de Govea, plagadas de hechos milagrosos con poca fundamentación histórica (Martínez Gil, 2006: 71); en consecuencia, en la pieza que nos ocupa Juan de Dios supone un ejemplo de virtud que aúna los modelos del santo convertido y del mendicante –pese a no pertenecer a ninguna orden religiosa– propuestos por Dassbach que verá sus vivencias dramatizadas en una “vida santa a demostrar” –siguiendo la terminología que manejaba el profesor Sirera– que no necesita servirse de lo maravilloso para respaldar su santidad. Ciertamente es que se asiste a varios pasajes protagonizados por entes demoníacos,³²⁷ pero en ellos no media espectacularidad ni tramoya escénica pues esta queda reservada solamente para la escena del ahorcamiento de Juan en la jornada segunda, en la que, según reza el texto didascálico, este debía simularse mediante algún artificio³²⁸ que permitiera al Caballero cortar la soga con su espada y librar a Juan de su ajusticiamiento.

3.2.8.1.4. La *Comedia del glorioso San Martín*

Si hasta este momento las piezas estudiadas de la colección dramática del conde de Gondomar no destacan por su carácter innovador, la tendencia empieza a variar con la anónima *Comedia del glorioso San Martín*, pieza relativamente breve³²⁹ conservada en los folios 78r-91v del manuscrito 14767, que descolla, principalmente, por presentar una trama subsidiaria de temática amorosa que se va alternando con las vivencias del santo: el catalizador de esta subtrama es una tríada demoníaca –integrada por Lucifer,

Islam. Una vez convertido, estuvo internado en un sanatorio mental y, tras recobrar el juicio, abrió su primer hospital en Granada, dando comienzo a una actividad auxiliadora que realizó durante varios lustros.

³²⁵ Así, por ejemplo, sus vivencias en Ceuta o su participación en la campaña militar que Carlos I llevó a cabo contra Solimán el Magnífico en Viena son referidas verbalmente por personajes secundarios, no escenificadas en las tablas.

³²⁶ Estamos ante otro buen ejemplo –a añadir al de San Isidro que ya apuntamos con anterioridad– de esos personajes histórico-legendarios que protagonizan comedias hagiográficas pese a no haber sido reconocidos aún como santos de forma oficial por la Iglesia.

³²⁷ La comedia arranca con una escena en la que Satán y dos de sus secuaces, Polión y Galiato, se confabulan para arrebatarle a Dios el alma de Juan; posteriormente los esbirros demoníacos tendrán algo de protagonismo durante las dos primeras jornadas, pues son los que convencen a Juan para que se haga soldado y quienes urden el engaño que casi lo lleva a morir ahorcado. Tras este episodio volverán a aparecer, cerrando la jornada tercera, para dolerse de la conversión de Juan e intentar tentarlo de nuevo, ya a comienzos de la jornada cuarta, mediante una joven que se le ofrece al futuro santo.

³²⁸ “Estando ya colgado que parezca que está ahorcado” (Durá, 2016: 646).

³²⁹ Compuesta por 1377 versos, divididos en cuatro ‘escenas’ –es la única composición recogida en el códice que segmenta su texto utilizando esta denominación arcaica (Durá, 2016: 255)–, con gran porcentaje, casi un 90%, de versos de origen castellano (Durá, 2016: 125).

Satanás y Bercebú–, que, ante la imposibilidad de hacer mella en la virtud de Martín, decide corromper al príncipe Ciro valiéndose de la pasión amorosa que siente por Flora, al que vemos, en las postrimerías de la ‘escena’ primera, requiriendo a la dama bajo su ventana acompañado por dos músicos; galanteo que no obtiene los frutos esperados, pues Flora, sabedora de que su pretendiente está casado, rechaza a Ciro, momento en el que los entes demoníacos se llevan al príncipe consigo prometiéndole allanarle el camino. Tras convencer en la segunda ‘escena’ Bercebú y Lucifer, disfrazados del Arcángel Gabriel y San Pedro respectivamente, a Flora de que Ciro ha enviudado, la joven cede a las pretensiones amorosas del príncipe, a quien vemos de nuevo, ya en la ‘escena’ tercera, huyendo del padre de Flora, que los ha sorprendido yaciendo juntos, y pidiendo auxilio a los demonios para que lo libren de la furia del deshonorado progenitor. Finalmente la subtrama se cierra a comienzos de la última ‘escena’ cuando Ciro, desesperado al saber que el padre de Flora ha degollado a la joven por su deshonra, decide –con su alma condenada, como bien le recuerda Bercebú– quitarse la vida ahorcándose; es en este momento cuando la intriga secundaria, que hasta este punto se ha mantenido relativamente aislada de la trama principal,³³⁰ se integra con las vivencias de San Martín, pues Ciro, inspirándose el dramaturgo en la tradición hagiográfica, será resucitado por el santo;³³¹ hecho que supone la conversión del príncipe, que a partir de entonces dedica su existencia a la penitencia siguiendo los pasos de Martín.

Esta subtrama amorosa no es la única novedad argumental que presenta la *Comedia del glorioso San Martín*, pues inspirado, a nuestro parecer, en la narración biográfica compilada por Villegas en su *Flos sanctorum*,³³² el dramaturgo amplifica y altera las vivencias del santo narradas por el toledano. La modificación de la materia hagiográfica por parte de los comediógrafos según sus necesidades o intenciones no es una novedad y, con el paso del tiempo, tendió a acuciarse; sin embargo, sí resulta

³³⁰ Hasta este momento solo se menta en la trama secundaria a San Martín cuando los entes demoníacos le ofrecen su ayuda al príncipe, pues entre las diversas condiciones que le ponen para ayudarlo le piden expresamente que no ha “de tomar en la boca / ese Martín de Sabaria” (Durá, 2016: 766), requisito este último al que no accede Ciro.

³³¹ Así recoge el pasaje de la resurrección del ahorcado Villegas: “También resucitó otro muerto, que se había él mismo quitado la vida con un lazo, estando (a lo que se cree) melancólico y fuera de su juicio, y cobró la vida y salud juntamente por la oración de San Martín” (f. 371r).

³³² De los principales legendarios de la época, el de Villegas es el único que hace alusión a la estratagema de la que se valen los ciudadanos de Tours para hacer al santo aceptar el obispado, hecho con el que se cierra la *Comedia del glorioso San Martín*, por lo que entendemos que el dramaturgo debió basarse en la biografía inserta en esta compilación a la hora de componer la pieza.

llamativo el gran número de ampliaciones³³³ y licencias que se permite el poeta en un texto relativamente temprano: así, por ejemplo, el dramaturgo, dotando a la obra de una estructura circular (Durá, 2016: 257), modifica el orden de las vivencias del santo que presentan las hagiografías –su bautismo no tuvo lugar antes de ingresar en el ejército, la aparición de Cristo es anterior a su petición de abandonar la disciplina militar y la vuelta a casa de sus padres sucedió antes del milagro de la resurrección del ahorcado– e introduce motivos que no recoge la leyenda biográfica del santo, como el auxilio que recibe Martín de la Virgen cuando se opone desarmado a las tropas enemigas. La licencia más significativa, ligada precisamente a este último pasaje, es la de enfrentar a un personaje ubicado cronológicamente en el siglo cuarto de nuestra era a un ejército de mahometanos que pretenden llevar su fe a Roma y que tras encontrarse con Martín y la Virgen no solo terminan deponiendo las armas, sino también convirtiéndose al cristianismo.

Si bien estas son las principales innovaciones que presenta la *Comedia del glorioso San Martín*, no serán las únicas, pues el comediógrafo intenta conferir cierta comicidad a lo dramatizado en algunos episodios: en el arranque de la segunda ‘escena’ tiene lugar un breve enfrentamiento dialéctico y físico entre los soldados compañeros de Martín que concluye tras el cuadro en el que el santo comparte con un pobre su capa, pues este, debido a su caridad, se convierte en el blanco de las pullas de los militares;³³⁴ y en el pasaje en el que Ciro huye del padre de Flora, aparte de resultar la huida en cierta medida ridícula *per se* y, en consecuencia, risible, cabe la posibilidad de que su comicidad viniera reforzada por la indumentaria con la que saliera a escena el amante prófugo, pues como apunta Lucifer “el mísero afligido / viene desnudo, huyendo” (Durá, 2016: 771). También cabe destacar la utilización de tramoya escénica simple en la representación, pues la evasión de Ciro tiene lugar, tal y como indica una acotación, a

³³³ En la comedia se amplifican algunos motivos que son solamente aludidos a vuela pluma en la tradición biográfica del santo: a modo de ejemplo podemos apuntar que, mientras en las biografías solo se dice que, pese a ser Martín contrario a ingresar en el ejército, acabó acatando la voluntad paterna y alistándose, en la obra que nos ocupa el padre del santo quiere comprobar si el rechazo de su hijo está motivado por la cobardía o por estar amancebado con alguna mujer, para lo que manda a sus sirvientes que lo asalten por sorpresa; y al convertirse la madre de Martín al cristianismo, hecho referido de forma bastante breve en los textos biográficos, pues simplemente se alude la conversión de esta y la negativa del padre a abrazar la fe cristiana, en la comedia es repudiada por su marido, viéndose obligada a pasar el resto de su vida en un cenobio.

³³⁴ Pasaje cuya fuente reside en el *Flos sanctorum* de Villegas: “partió con su espada la ropa en dos partes, y dio al pobre la una parte y cubriose a sí mismo con la otra. Vieron esto muchos que estaban presentes, y dellos algunos se rieron por verle con el medio vestido” (f. 370v).

través de un escotillón,³³⁵ hecho que deja abierta la posibilidad de que, pese a que las didascalias no aportan datos al respecto, las dos apariciones que suceden en escena, la de Cristo y la de la Virgen, tuvieran lugar mediante la obertura practicable del tablado. En cuanto a los dos milagros representados en la comedia, la paralización del brazo del ladrón que ataca a Martín y la resurrección de Ciro, no necesitan de ningún artificio escénico para ser representados, si bien es cierto que, como apuntan las didascalias, el príncipe llega a ahorcarse ante la mirada del respetable –“Aquí se ahorca” (Durá, 2016: 774)–, quedando suspendido en el aire mientras que Martín departe con sus compañeros, por lo que cabría la posibilidad de que se hubiera utilizado para simular el ahorcamiento un artefacto similar el empleado en la comedia protagonizada por Juan de Dios, al que hicimos referencia tan solo unas páginas atrás.

3.2.8.1.5. La comedia de *María la pecadora*

La quinta y última comedia hagiográfica segmentada en cuatro jornadas perteneciente a la colección dramática de don Diego Sarmiento de Acuña, la comedia de *María la pecadora*, no está contenida en el manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional que venimos manejando, sino inserta en un códice conservado en la Biblioteca del Palacio Real bajo la signatura II/460, ocupando su texto los folios 225r-246v.³³⁶

Pese al título que exhibe el testimonio que poseyó el conde de Gondomar, el principal protagonista de la comedia es San Abrahán de Quinoa y no su sobrina María, santos cuya semblanza se atribuye tradicionalmente a la pluma de San Efrén,³³⁷ en cuyo

³³⁵ “Aquí le asen los diablos, en piso le meten” (Durá, 2016: 771).

³³⁶ No es el único testimonio de la obra que ha llegado hasta nosotros, pues conservamos, al menos, otra copia manuscrita en la Biblioteca Nacional con título distinto, *Abraham del yermo* –signatura Mss 16604–, que reproduce parcialmente, aunque prácticamente en su totalidad, el texto de la comedia, pues faltan un folio –el sexto, que debía contener unos 40 versos– y los versos finales de la composición, poco más de un centenar; esta última laguna posiblemente sea debida a la pérdida de las últimas hojas del manuscrito, pues al final del mismo aparecen dos folios sin numerar en los que una mano distinta a la del copista que hasta ese punto ha transcrito el texto da cierre a la comedia, por lo que cabe la posibilidad de que alguien, viendo que la comedia había perdido su final, decidiera darle conclusión añadiendo estos folios. Quien encuadernó este manuscrito juzgó, tal y como plasmó por escrito, que la pieza presentaba una segmentación tripartita; sin embargo el texto solo marca explícitamente la jornada segunda (f. 12r), cuyo arranque tiene lugar solamente una escena antes del inicio de la misma jornada en el manuscrito de la colección del conde de Gondomar –diferencia que no llega al medio centenar de versos–, por lo que es probable que, en realidad, el ejemplar del que se hizo la copia conservada en la Biblioteca Nacional estuviera dividido también en cuatro jornadas. Por otro lado, el texto que perteneció al conde de Gondomar presenta numerosas lagunas, indicadas algunas de ellas por los amanuenses que transcribieron el texto, principalmente, con indicaciones “ojo” al margen y guiones, lo que denota que esta copia se realizó a partir de un testimonio que ya presentaba un texto bastante estragado.

³³⁷ Las biografías de ambos santos se popularizaron en Occidente al ser incluidas en la *Vitae Patrum*, compilación de gran difusión tanto manuscrita como impresa en la que se recogen las vivencias de una

relato, a pesar del gran número de licencias y ampliaciones que presenta el texto dramático,³³⁸ parece inspirarse el anónimo dramaturgo que compuso la pieza.³³⁹

Al igual que en la comedia protagonizada por San Martín, las vivencias del santo eremita se entremezclan con tramas subsidiarias: una protagonizada por su sobrina, inspirada en la fuente hagiográfica, y otra, producto del ingenio creativo del dramaturgo, en la que se desarrolla la historia de Casilda, esposa de Abrahán. En la primera jornada ya despunta la intriga protagonizada por María al verbalizar Sergio la pasión amorosa que siente por la sobrina de Abrahán, mientras que la segunda subtrama arranca en el inicio de la segunda jornada cuando la pobre Casilda, tras verse repudiada por su marido, decide peregrinar hacia Jerusalén disfrazada de hombre; viaje truncado, pues de camino es apresada por los sirvientes del rey Jacinto y pasa a engrosar forzosamente el servicio de la reina. Tras dos jornadas monopolizadas por Abrahán se asiste en la tercera a un desplazamiento del protagonismo del santo eremita en favor de su esposa y, principalmente, de su sobrina: así, tiene lugar en esta jornada el desarrollo de la caída de María, primero mancillada por Sergio y, posteriormente, arrojada al vicio ejerciendo la prostitución, alternándose estos hechos con el intento frustrado de la reina por seducir a Casilda; conato que termina con los huesos de la cautiva –de la que nadie ha reparado en su verdadero sexo– en prisión, acusada falsamente por la despechada soberana de haber intentado forzarla. Estas subtramas terminan fundiéndose en la jornada cuarta con los hechos de Abrahán, pues este, tras descubrir el paradero y condición de su sobrina, acude a salvarla de la condenación eterna disfrazado de galán,

serie de santos, narradas por diversas plumas, que vivieron durante los siglos III y IV retirados en yermos (Mateo, 2015: 43-49).

³³⁸ Poco más que el armazón argumental respeta el dramaturgo con respecto de la leyenda biográfica en la que se inspira: modifica totalmente la conversión que realiza San Abrahán de los paganos, pues mientras que en el relato atribuido a San Efrén se pasa tres años sufriendo calamidades en un emplazamiento geográfico indeterminado –el dramaturgo ubica las labores proselitistas de Abrahán en Damasco–, en el texto dramático el santo, tras librarse de la muerte milagrosamente en varias ocasiones, convierte al cristianismo al rey Jacinto, soberano de aquellas tierras; además, la dramatización de la historia de su sobrina es incongruente cronológicamente con el texto hagiográfico, pues en él María se traslada al yermo cuando tiene siete años, lugar en el que la joven pasa dos décadas junto a su tío antes de caer en pecado, mientras que en la comedia, Sergio, corruptor de María, ya muestra su pasión por la sobrina del santo poco después de la huida de este de su banquete de boda, hecho tampoco reflejado en el relato de San Efrén; finalmente, según el texto dramático la sobrina muere dos horas antes que Abrahán, mientras que en la leyenda hagiográfica María sobrevive a su tío cinco años. En cuanto a las ampliaciones que presenta el texto con respecto de la biografía del santo, estas radican fundamentalmente en el desarrollo que recibe la violenta oposición del padre de Abrahán a los deseos de su hijo de no desposarse y, posteriormente, a su vida eremítica.

³³⁹ El texto de la colección de don Diego Sarmiento de Acuña, que apenas pasa de los dos millares de versos, presenta una acusada polimetría, pues combina redondillas, quintillas, cuartetos, serventesios, tercetos encadenados, octavas reales, liras y estancias, suponiendo los metros de origen italiano un 15% del total de la composición.

y, tras conseguir su propósito, se topa con el ajusticiamiento público del supuesto violador frustrado, no reconociendo en él a su esposa hasta que esta, instada por su marido, al que Casilda tampoco reconoce, le refiere su historia a modo de confesión; una vez descubierta la identidad del esclavo, Abrahán media para que la reina le perdone la vida, a lo que accede después de descubrir por boca del eremita el verdadero sexo de su sirviente y temer condenar su alma al permitir que se ajusticie injustamente a una persona inocente. Reunida finalmente la familia al confluir las tres tramas, se asiste al final de la comedia, que se cierra con los óbitos de las dos mujeres y del santo.

Como puede observarse, estas intrigas secundarias, especialmente la protagonizada por María, tienen mayor desarrollo y madurez dramática que la subtrama de la *Comedia del glorioso San Martín* y mayor cohesión con la línea argumental principal, pues mientras que en la trama protagonizada por Ciro la conexión con Martín estriba en la devoción que el príncipe tiene por el futuro santo, en la comedia que nos atañe la génesis de ambas subtramas radica en la frustración demoníaca³⁴⁰ fruto de la imposibilidad de vencer a Abrahán³⁴¹ y, por tanto, entroncan directamente con las vivencias dramatizadas del santo eremita. Por otro lado, también presentan mayor cohesión las distintas intrigas entre sí, pues vienen a estar protagonizadas por los mismos personajes: Frenio y Lelio, sirvientes del rey Jacinto encargados de ajusticiar a Abrahán, serán después los que se disputen a versos y cuchilladas los amores de su sobrina, y Sergio, corruptor de María, es uno de los acompañantes del padre de Abrahán cuando este va en busca de su hijo al yermo, y forma también parte, posteriormente, de la comitiva que acompaña al obispo Fileno en su visita al eremita en la cueva.

Este mayor grado de madurez argumental que presenta la comedia protagonizada por Abrahán y María con respecto de las piezas protagonizadas por santos que hemos estudiado hasta este momento no será su única innovación, pues en su texto se constata el uso de tramoya vertical; así, en la primera jornada, tras expresar Abrahán su intención

³⁴⁰ Dos serán los entes demoníacos que se conjuren en esta ocasión contra el santo objeto de la comedia.

³⁴¹ La sobrina de Abrahán
viene al yermo con Ufrén,
hasla de tentar, Satán,
que la quiere Sergio bien
y le paga con afán,
y por la razón que pinto,
pues tendré muy buen recado,
trabará con gran distinto
al cautivo disfrazado
con la mujer de Jacinto. (f. 236r)

de deshacerse de todo lo material, incluida su vestimenta, el Cielo lo provee de los ropajes con los que a partir de ese momento deberá vestir, prodigio al que hace referencia el texto didascálico en los siguientes términos: “A este punto tiene un vestido del cielo”³⁴² (f. 230r). A esto habría que sumar, tal y como se deduce del texto, que la pieza debió ser concebida para ser representada en un corral de comedias, o al menos eso parece indicar, en nuestra opinión, al presentar acciones a dos alturas: cuando en la jornada tercera Frenio y Lelio se disputan musicalmente los favores de María, esta asiste al espectáculo coral, tal y como indica una acotación, desde lo alto, como en un balcón,³⁴³ lugar donde debía encontrarse al llegar su tío y llamar a su puerta.³⁴⁴ Por tanto, nos encontraríamos, a nuestro juicio, ante un testimonio temprano en el que se evidenciaría la utilización de tramoya vertical en un corral de comedias.

Sin embargo, no todo son innovaciones en la comedia de *María la pecadora*, pues la representación de lo maravilloso sigue las pautas marcadas en piezas anteriores: así, se asiste en las tablas a varios milagros –fruto todos ellos de la imaginación del dramaturgo, pues no tienen fundamentación hagiográfica–, representándose solo ante la mirada del espectador, a excepción del prodigio en el que media la tramoya aérea, los que no requieren de artificio escénico para ser llevados a cabo, como el de la ceguera que repentinamente sufre el padre de Abrahán y de la que, como le pronostica su hijo, sana milagrosamente cuando vuelve a su casa, siendo referidos verbalmente aquellos que, por los medios y circunstancias de la representación, serían prácticamente imposibles de representar, como el de la salvación prodigiosa de Abrahán cuando es arrojado al mar, modo que recuerda al empleado en la comedia protagonizada por San Eustaquio. Dicho todo esto, nos encontramos, en nuestra opinión, ante una obra que en cierta medida actúa de gozne en una época de transición: formalmente anclada en el pasado al estar segmentada en cuatro jornadas pero que, espectacular y argumentalmente, mira hacia el futuro, hacia las nuevas formas de dramatizar la santidad que, con el paso del tiempo, acabarán imponiéndose en la escena teatral.

³⁴² El manuscrito 16604 de la Biblioteca Nacional presenta una acotación similar: “A este punto viene un cilicio en el aire” (f. 10); hecho que a priori podría no resultar relevante, pero si tenemos en cuenta que ambos manuscritos presentan textos didascálicos distintos de forma generalizada, empieza a cobrar importancia, pues indicaría, en nuestra opinión, que la obra fue compuesta incluyendo la representación aérea de este prodigio y que no fue un añadido posterior.

³⁴³ “Aquí tocan y cantan estas coplas y asómase arriba María” (f. 239r).

³⁴⁴ “Dama, bajad, por mi vida” (f. 240v).

3.2.8.2. Piezas hagiográficas tripartitas

3.2.8.2.1. La *Comedia de la vida y muerte de San Jerónimo*

Comenzamos el estudio de las comedias hagiográficas tripartitas de la colección teatral de don Diego Sarmiento de Acuña con la anónima *Comedia de la vida y muerte de San Jerónimo*, cuyo texto³⁴⁵ ha llegado hasta nosotros dando cierre al manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, ocupando los folios 331r-346v de dicha compilación. Como su título indica, en ella se dramatizan, con cierta libertad,³⁴⁶ las vivencias de San Jerónimo siguiendo, en nuestra opinión, lo narrado en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega: en la primera jornada se asiste a la treta de la que se valen unos religiosos de vida disoluta para difamar al santo, mediante la que consiguen que este vista en público ropas de mujer y dan a entender que, por equivocación, va vestido con los ropajes de su amante,³⁴⁷ episodio tras el que, según la leyenda biográfica, Jerónimo decide abandonar Roma e irse a vivir al yermo. En este emplazamiento tiene lugar, en la jornada segunda, un pasaje alegórico-legendario en el que el santo, tras encontrarse con Penitencia y deshacerse el santo de todo lo material, representado por el hábito cardenalicio que ha vestido hasta ese momento, recibe los dones que le ofrece el ente alegórico para realizar su mortificación –un silicio, una disciplina, una calavera y un crucifijo– y es tentado por Lucifer para que deje de lado las Sagradas Escrituras y se centre en la lectura de libros profanos;³⁴⁸ hecho que desencadenará la ira divina, siendo Jerónimo sometido a juicio por su falta y recibiendo su correctivo a manos de unos ángeles. En la tercera jornada se

³⁴⁵ La comedia, integrada por 2057 versos, combina metros de distinta procedencia, alternándose en ella redondillas, quintillas, liras, octavas reales, tercetos encadenados o endecasílabos sueltos; las estrofas de origen italiano gozan de una notable presencia en la composición, pues suponen un 45% del total (Durá, 2016: 125). Porcentaje que, a tenor de los números que venimos manejando, podría apuntar a un origen escolar, tal vez vinculada, por su temática, con un centro académico jerónimo.

³⁴⁶ Las licencias dramáticas con respecto de la leyenda biográfica de San Jerónimo que se permite el dramaturgo tienen su base en los dos retiros en el desierto que, según la tradición, realizó el santo, ubicándose hechos que sucedieron en el primer retiro, como el del juicio divino al que fue sometido Jerónimo por su afición a la literatura pagana, en el segundo.

³⁴⁷ En el inicio de la comedia, al recriminar Jerónimo a los religiosos Romano y Mileto su vida disoluta, estos insinúan que el santo está amancebado con Santa Paula y que en su ojo “no siente una viga” pero hace “caso en los otros de una paja” (Durá, 2016: 1558); habladurías que, si bien no recoge Vorágine en su compilación, sí lo hacen Villegas y de la Vega. Sin embargo, Villegas no presenta en su narración el episodio de los ropajes de mujer que viste San Jerónimo, por lo que, en base a estos datos, consideramos que es posible que el dramaturgo se inspirara a la hora de componer su comedia en la biografía contenida en el legendario de Pedro de la Vega.

³⁴⁸ Resulta un pasaje bastante llamativo, pues supone el triunfo de la voluntad demoníaca frente a la virtud del santo, hecho poco habitual en las comedias de temática hagiográfica, en las que, por norma general, los santos suelen vencer sin dificultades todos los embates del maligno.

dramatiza el episodio de la domesticación del león³⁴⁹ y se sintetizan los principales hechos biográficos de Jerónimo en un largo pasaje integrado por endecasílabos sueltos en el que dos personajes departen acerca de sus vivencias, escena tras la que tendrá lugar el óbito del santo y el ascenso de su alma a los cielos.

La *Comedia de la vida y muerte de San Jerónimo* supone, en cierta medida, un paso atrás en la evolución del teatro hagiográfico hacia la comedia de santos, pues presenta una línea argumental carente de intrigas secundarias que confieran dinamismo a lo dramatizado en escena, por lo que difiere sustancialmente de los modos que presentaban las últimas piezas cuatripartitas de la Colección Gondomar; cierto es que el dramaturgo da cabida en su composición a ampliaciones de la materia legendaria, como la que articula la primera jornada,³⁵⁰ y al final de la composición tiene lugar la ascensión del alma del santo –representada, como apunta Durá a través de un elemento metonímico (2016: 333), pues el cadáver de Jerónimo sigue en escena tras la ascensión³⁵¹– acompañada por unos ángeles, prodigio que debía ejecutarse mediante la utilización de un pescante. Innovaciones que, pese a su presencia en la comedia, no consiguen mitigar los resabios de unos modos dramáticos que, más que mirar hacia el futuro, parece que vuelven su mirada hacia el teatro protagonizado por santos de mediados de la centuria.³⁵²

³⁴⁹ Según la leyenda, Jerónimo domesticó a un león que había irrumpido en el monasterio erigido por el santo en Jerusalén y el felino, tras ser amaestrado, empezó a colaborar en las labores del cenobio. Entendemos que este animal salvaje, como en el caso de la comedia protagonizada por San Eustaquio, debía ser interpretado por un actor disfrazado.

³⁵⁰ El arranque de la composición está prácticamente constituido por la dramatización del episodio de la treta empleada por los religiosos disolutos para desprestigiar y difamar a Jerónimo, amplificándose lo referido en unas breves líneas en la fuente biográfica a través de varios centenares de versos: así, por ejemplo, se introduce en la acción a un sirviente de Jerónimo que, cansado de las estrecheces a las que lo somete su amo, se confabula con los clérigos para vengarse del santo, connivencia entre criado y religiosos fruto del ingenio compositivo del dramaturgo.

³⁵¹ Tal y como rezan las didascalias, tras la elevación del alma del santo se echa uno de los personajes “encima del cuerpo de San Jerónimo llorando”, por lo que se hace necesario que la ascensión de su alma se hiciera a través de un elemento que la representara, tal vez la “paloma hermosa” a la que hace referencia uno de los ángeles (Durá, 2016: 1610).

³⁵² Ciertamente es que la *Comedia de la vida y muerte de San Jerónimo* no sigue una de las principales características del teatro hagiográfico de mediados de siglo, pues el dramaturgo evita mostrar violencia explícita en las tablas al hacer que Jerónimo reciba su correctivo fuera de la mirada del espectador – “Sácanle los ángeles” y “Suenan los azotes adentro” (Durá, 2016: 1593). Sin embargo, pese a esta conculcación del modelo, la linealidad que impregna todo lo dramatizado y la tosquedad con la que el dramaturgo hilvana las distintas escenas que integran su composición, especialmente en la tercera jornada, apuntan directamente, a nuestro parecer, hacia este teatro de mediados del Quinientos.

3.2.8.2.2. La *Comedia de la conversión de la Magdalena*

La comedia que acabamos de estudiar no será la única pieza hagiográfica tripartita de la colección dramática de don Diego Sarmiento de Acuña que adolezca de cierta tosquedad compositiva, pues algo similar sucede en la anónima *Comedia de la conversión de la Magdalena*, localizada en los folios 188r-201r del manuscrito 14767; tosquedad que se patentiza formalmente en la estructura que presenta la dramatización de las vivencias de la santa,³⁵³ pues su desproporcionada segmentación³⁵⁴ evidencia, como ha destacado Natalia Fernández, que “el dramaturgo dividió sin un criterio ni un convencimiento claros” (2012: 536), ya que, como apunta la citada investigadora a renglón seguido, la división en jornadas ni sigue una voluntad de organización temática ni coincide con los saltos temporales que tienen lugar en la trama de la composición.³⁵⁵

³⁵³De la vida y hechos de María Magdalena hay dos tradiciones legendarias: una de origen greco-oriental en la que la santa, tras la resurrección de Cristo, se retiró junto con la Virgen y San Juan a Éfeso, y otra de origen provenzal, más conocida en Europa, recogida en la *Leyenda Dorada* y de la que habría bebido el anónimo dramaturgo a la hora de componer su pieza dramática, según la cual María llegó a Marsella acompañando a San Maximino y, tras predicar la doctrina cristiana por tierras galas, se retiró al desierto durante treinta años (Arteaga, 1998: 73).

³⁵⁴Mientras que la primera jornada abarca 700 versos, la segunda engloba 184 y la tercera 344; en ellos el dramaturgo emplea un 21% de metros de origen transalpino (Durá, 2016: 125).

³⁵⁵La segunda jornada supone un buen ejemplo de estos saltos temporales, pues entre la unción de Betania y la llegada de María a la costa de Marsella –hechos separados, según VoráGINE, por un lapso de catorce años (1982: 384)– tan solo median unos pocos versos. Rosa Durá ha intentado explicar esta tosquedad mediante dos hipótesis: la primera de ellas conjetura la posibilidad de que la obra hubiera sido dividida originariamente en cuatro jornadas y que con el tiempo hubiera sido “reconvertida a tres para ajustarse a la tendencia exitosa de la nueva fórmula teatral” (2015: 13), “operación ésta que se llevaba a cabo con frecuencia en los últimos años del siglo XVI” en palabras de Stefano Arata y no ajena a la colección de don Diego Sarmiento de Acuña tal y como señaló el propio Arata a propósito de la comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre Gullón* (1992: 11), y cuya posibilidad ha advertido Josefa Badía en otras obras pertenecientes a la Colección como *La Platera o Lucistela* (2007: 497-502). La segunda hipótesis sería bastante más interesante, pues para Durá el texto que ha llegado hasta nosotros en el manuscrito 14767 podría ser el resultado de la combinación de dos composiciones diferentes o, tal vez, la amplificación de una pieza cuyo fin tendría lugar tras el episodio de la unción de Betania, ya que el pasaje se cierra con un diálogo entre María y un ángel que concluye el ente divino con los siguientes versos, en los que rezuma, como apunta Durá (2015: 18), cierto eco a desenlace dramático:

Deja, que el mundo sabrá
presto tu fama y tu gloria,
y en esta acabada historia
vida en la muerte hallarás.

A esto habría que sumar que, como ha destacado la investigadora valenciana, tras estos versos se representan algunas de las vivencias de la santa que previamente habían sido aludidas verbalmente en la primera jornada durante la disputa dialéctica que mantienen Temor y Amor, concretamente su estancia en Marsella y su retiro en la cueva; alusión que, en nuestra opinión, tendría su lógica si el dramaturgo no fuera a representar estos hechos en las tablas, por lo que cabría la posibilidad de que en el plan original de quien compuso estos versos no entrara su dramatización y que esta fuera producto, como apunta Durá, de otra pluma o quizá, simplemente, una amplificación de una pieza dramática previa que, ante un nuevo contexto celebrativo, su dramaturgo hubiera decidido ampliar con medio millar holgado de versos. La hipotética composición a varias manos podría explicar también las diversas fuentes bíblico-hagiográficas que parece manejar el dramaturgo: la primera jornada está inspirada, en nuestra opinión, en la biografía de la santa que recoge Villegas en el primer volumen de su *Flos sanctorum*, pues el toledano, a diferencia

Haciendo honor a su título, la comedia centra su foco argumental en la conversión de María, pues prácticamente dos tercios de la composición desarrollan este asunto: de este modo se dramatizan algunos de los motivos recogidos por Villegas como la labor de Marta en la conversión de su hermana o el embate demoníaco que sufre la Magdalena de camino a casa de Simeón, previo a la unción de Betania y al consecuente perdón de todos los pecados de la joven, recreándose el dramaturgo en escenificar las vivencias de María anteriores a su primer encuentro con Jesucristo, de las que poco refieren los textos hagiográficos, mostrando a una Magdalena, acompañada por su criada Dulatrice y sus amantes Superbo y Curioso,³⁵⁶ entregada a satisfacer sus apetitos carnales; dramatización que se ve aderezada con escenas de carácter subsidiario y amplificador como la disputa dialéctica entre Temor y Amor, que discuten por ver quién de ellos ha obrado más en la conversión de la Magdalena, o al diálogo que mantienen los antiguos amantes de María, en el que se duelen de haber perdido a su amada y departen acerca de la divinidad de Cristo, escena que aporta poco más que dilatar la acción dramatizada en las tablas. Tras la unción de Betania, que encabeza la jornada segunda, se asiste a la llegada de María a tierras marselesas, a sus labores de apostolado en ellas y, ya en la jornada tercera, a su retiro en el yermo, al auxilio angélico que recibe

de Vorágine o Pedro de la Vega, se hace eco de la mediación de la hermana de María en su conversión, ya que en la comedia es ella precisamente quien sugiere a la joven asistir a uno de los sermones de Cristo, a lo que accede María queriendo comprobar si es realmente tan bello como su hermana afirma; pasaje que narra Alonso Villegas en los siguientes términos: “Pudo ser que la persuadiesse su hermana Marta, desseando verla enmendada y santa, a que fuesse a oír un sermón de los que Jesuchristo predicava. Y acaso le diría, para cevarla a que lo hiziesse, quan lindo hombre era, su donaire y gracia en el razonar, sus palabras tan sabias y cortadas” (f. 232v). También se dramatizan en la primera jornada las dudas que asaltan a María, provocadas por el demonio, de camino a casa de Simón, escena que también tendría su fuente en el texto de Villegas: “Grandes combates tuvo la Madalena del demonio, que le estrobava este camino [...] Por ver que se le iva de las manos, pónole grandes inconvenientes como la dificultad que tendría en dexar los regalos de la vida pasada, que no podría perseverar en vida de penitente [...] el no saber con qué rostro la recibiría Jesuchristo siendo él la misma castidad y ella la misma deshonestidad. Ya se detenía, ya se bolvíá el passo atrás con estos torbellinos. Mas favorecida de Dios passa por todo” (ff. 232v-233r). En la segunda jornada, tras el pasaje de la unción de Betania, basado en las distintas fuentes bíblicas que recogen el episodio, parece que el dramaturgo empieza a inspirarse en las narraciones que recogen las compilaciones de Vorágine y de la Vega; de este modo, aunque la pieza no recrea la novelesca historia de la conversión del gobernador de Marsella, sí incluye su encuentro con María cuando este iba a hacer sacrificios a sus dioses, pasaje que no alude Villegas pero sí recogen Vorágine y Pedro de la Vega, y en el episodio del eremita que asiste a las ascensiones diarias de María y al anuncio de la proximidad de su óbito el dramaturgo parece seguir lo referido por Vorágine o de la Vega, pues el texto de Villegas recoge este pasaje a vuelapluma. Dicho todo esto, y pese a que consideramos bastante plausible la hipótesis de Rosa Durá, hemos de reconocer que todo queda en poco más que una mera conjetura, por lo que, en lo sucesivo, trataremos la obra como el producto de la voluntad y genio compositivo de una sola pluma.

³⁵⁶ Los “siete amantes principales” a los que alude María en los primeros compases de la comedia están en clara correspondencia con los siete pecados capitales, como bien han apuntado Natalia Fernández (2012: 539) y Rosa Durá (2015: 25), si bien, como señala esta última, en realidad María menta explícitamente a seis, por lo que el pasaje debe estar estragado.

en él y a su muerte y ascensión a los cielos, hechos referidos en poco más de medio millar de versos y que dejan poco espacio a amplificaciones dramáticas, consistentes, únicamente, en un breve pasaje de marcado carácter alegórico al que se asiste en la jornada tercera en el que el Demonio, el Mundo y la Carne intentan tentar sin mucha convicción a una María que los ahuyenta tan solo con mostrarles una cruz.

Como puede observarse, los modos de dramatizar la materia hagiográfica se prestan a pocas novedades argumentales, por lo que el carácter innovador de la *Comedia de la conversión de la Magdalena* se centra exclusivamente en la utilización de tramoya vertical para escenificar los pocos prodigios que tienen lugar en las tablas: la elevación de María para recibir su asistencia celestial diaria³⁵⁷ y, en las postrimerías de la composición, la ascensión del alma de la Magdalena acompañada por dos ángeles.³⁵⁸ Llegados a este punto cabe anotar que, si bien al estudiar la comedia de *María la pecadora* apuntamos que se trataba de un testimonio temprano en el que se constataba la utilización de tramoya vertical en un corral de comedias, no podemos incluir la *Comedia de la conversión de la Magdalena* en la nómina de composiciones teatrales que evidencian esta práctica en los locales comerciales de finales de la centuria, pues no hay nada en su texto que nos indique que fuera compuesta para ser escenificada en un corral de comedias, ni tan siquiera la utilización de elementos escenográficos característicos de los teatros comerciales, como la cueva o el monte, pues también eran habituales en las funciones callejeras sobre carros (Durá, 2015: 28), escenarios móviles sobre los que tenían lugar, como quedó dicho en su momento, las representaciones dramáticas insertas en las celebraciones religiosas públicas a las que, por su breve extensión, parece apuntar la obra que nos ocupa.

3.2.8.2.3. La *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*

Tampoco presentará tramas secundarias la siguiente pieza que estudiemos en estas páginas, la anónima *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*, en cuyo texto,³⁵⁹ que ha llegado hasta nosotros en los folios 172r-187r del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, se dramatizan las vivencias de la joven mártir siguiendo, en nuestra

³⁵⁷ “Van subiendo poco a poco a la Magdalena, y tocan chirimías” (Durá, 2016: 1093).

³⁵⁸ “Ve subir el Ermitaño el ánima de la Magdalena con dos ángeles” (Durá, 2016: 1096).

³⁵⁹ La obra está compuesta por 1936 versos, con tan solo un 6% de metros de procedencia italiana (Durá, 2016: 125).

opinión, la biografía de la santa compilada en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega.³⁶⁰ Así, en la comedia se escenifican los hitos biográfico-legendarios de Bárbara más significativos, como el encierro de la joven en una torre por deseo paterno para preservar su integridad, el episodio de las tres ventanas que simbolizan la Trinidad, los tormentos que sufre por orden del adelantado imperial para que abjure de su credo o su decapitación a manos de su propio padre, aderezados por numerosas amplificaciones y licencias: una de las más significativas es la que tiene que ver con el mensajero del que se vale Bárbara para hacer llegar su carta a Orígenes, que es asaltado en el camino por unos ladrones, asesinado y posteriormente resucitado por un ángel para que cumpla con su cometido y entregue la misiva, hechos que no recogen sus biografías y que, en consecuencia, atribuimos al ingenio del dramaturgo. Amplificaciones y licencias que, en definitiva, permiten al comediógrafo dilatar su comedia, pues ciñéndose a la leyenda hagiográfica –como hacía, por ejemplo, la pieza protagonizada por la mártir que contiene el *Códice de autos viejos*– difícilmente podría llegar a los casi dos millares de versos que componen el texto de la obra.

La principal innovación que presenta la *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara* es la representación de prodigios mediante la combinación de efectos de tramoya de diversa factura y complicación técnica,³⁶¹ de entre los que destacan los desplazamientos verticales sugeridos por el texto dramático hacia el final de la composición a través de los que bajarían unos ángeles a asistir a Bárbara en su martirio o podría subirse, tras la degollación de la mártir, “si quisieren [...] el alma coronada de flores” (Durá, 2016: 1061). Innovaciones técnicas que, si ya de por sí merecen ser reseñadas, cobran mayor relevancia si tenemos en cuenta que, tal y como sugieren las didascalias presentes en el texto, se trata de otra composición temprana en la que se constata la utilización de tramoya vertical en un corral de comedias, pues como indica

³⁶⁰ Las compilaciones de Vorágine y de Pedro de la Vega vienen a recoger en sustancia la misma leyenda, pues sus textos difieren solo en algunos detalles, como el nombre del enviado de Orígenes para adoctrinar a Bárbara –Valentín en la narración de Vorágine y Valencio en la del jerónimo burgalés, nombre que recibe este personaje en la pieza que nos ocupa. Además, la narración de Pedro de la Vega presenta algunos motivos que no recoge Vorágine y de los que se hace eco el dramaturgo, como la estratagema de la que se valdrá el enviado para adoctrinar a la joven –hacerse pasar por médico–, lo que nos induce a pensar que la narración del fraile jerónimo pudiera ser la fuente en la que se inspiró el dramaturgo al componer esta comedia.

³⁶¹ Si bien alguno de ellos es bastante simple, como la desaparición del Demonio en la segunda jornada –“Húndese el Demonio” (Durá, 2016: 1035)–, otros requieren de mayor complicación técnica, como el trueno que fulmina al padre de Bárbara, que, al igual que en la comedia hagiográfica compuesta por Cairasco de Figueroa, debía tener lugar mediante algún efecto pirotécnico: “suena un trueno y, como que le cae un trueno, cae” (Durá, 2016: 1061).

Reyes Peña, la obra presenta algunas de las características escenográficas de los locales comerciales de la época, como la presencia de ventanas practicables (2003b: 760), y algunas escenas exigen la utilización de dos alturas, por lo que sería necesario un corredor superior como el que presentaban los corrales. En esta línea innovadora también sería reseñable, en nuestra opinión, el desarrollo psicológico que experimenta Bárbara a través de dos pasajes de carácter alegórico: en el primero de ellos se escenifica el debate que se genera en el fuero interno de la santa tras abrazar su nuevo credo –representado, principalmente, a través de la pugna que mantienen Juicio y Vanagloria, y de las dudas que manifiesta la futura mártir ante las razones que aduce la dama alegórica–, y en el segundo de ellos, abriendo la última jornada y con la santa ya en prisión, tiene lugar la reafirmación de Bárbara, pese a las dudas iniciales escenificadas en el anterior pasaje, en su fe, aún a sabiendas de las consecuencias que le reportará el no abjurar de su credo.³⁶²

Por último, también merece ser destacada, en oposición a la tónica habitual de las piezas protagonizadas por santos que venimos estudiando, la representación de actos violentos en las tablas, elemento ya presente en el arranque de la comedia pues en sus primeros compases se escenifica el asesinato del mensajero enviado por Bárbara, cuyo punto álgido tiene lugar con la degollación de la santa ante la mirada del espectador. Violencia explícita cuya presencia en escena podría deberse, como apunta Reyes Peña, “a la influencia del gusto senequista por el horror que recorre la tragedia española del último tercio del Quinientos”³⁶³ (2003b: 754); sin embargo, también podríamos pensar

³⁶² La escena recuerda al debate interno que tiene lugar en el *Auto de la degollación de San Joan* compilado en el ‘Manuscrito de 1590’, pues al igual que le sucediera en ella a Herodes, en la pieza que nos ocupa Bárbara se debate ante los argumentos que esgrimen dos entes alegóricos que la joven no ve, Martirio y Galardón.

³⁶³ Especialmente representativo de esta tendencia es el pasaje en el que el adelantado Marciano relata una pesadilla en la que se ve a sí mismo bañándose en sangre, relación de la que citamos algunos versos a modo de ejemplo:

Y que fue que estaba en mi palacio puesto
un arrollo de sangre de cristianos

[...]

y que queriendo yo lavar mis manos,
en la caliente sangre fui arrojado,
y en ella con los dioses soberanos
procuraba salvar la vida a nado,
y me ataban los pies. ¡Oh, qué congoja,
que estaba entre la sangre encenagado!

Al fin, tragando la sangre roja,
procuraba de un ramo agarrarme
y no podía alcanzar sola una hoja;
en la sangre tornaba a revolcarme

[...]

que se trata una reminiscencia de las formas de dramatizar la santidad que tenían lugar a mediados de la centuria –recuérdese la representación de la degollación de San Juan en la pieza protagonizada por el predicador judío contenida en el *Códice de autos viejos*– que el dramaturgo podría haber rescatado, pese a la tendencia a evitar la escenificación de actos violentos que parece manifestar el teatro protagonizado por santos de finales de siglo, motivado por una leyenda especialmente cruenta. Sea por el motivo que sea, lo cierto es que la comedia se distancia de la tónica del teatro hagiográfico de su tiempo, hecho que, en consecuencia, merece ser destacado en estas páginas independientemente de su origen, sea esta influencia de la tragedia senequista, una de las últimas manifestaciones de un modelo de dramatizar la santidad tendente a la extinción, o, por qué no, la suma de ambos.

3.2.8.2.4. La *Comedia de la vida y muerte y milagros de San Antonio de Padua*

Al igual que las composiciones tripartitas anteriores, la anónima pieza protagonizada por el santo de origen portugués incluida en la colección dramática de don Diego Sarmiento de Acuña³⁶⁴ tampoco presenta tramas argumentales secundarias que le confieran cierto dinamismo y profundidad, por lo que la teatralización de las vivencias del santo, un tanto libre con respecto de la fuente en la que se inspira,³⁶⁵ adolece de una marcada linealidad.³⁶⁶ Esta libertad a la hora de dramatizar la materia

Este tormento el cuerpo padecía,
cuando la sangre se quedó cuajada
y el cuello abajo en torno me ceñía. (Durá, 2016: 1037)

³⁶⁴ Su texto ha llegado hasta nosotros en los folios 108r-122r del manuscrito 14767. Integrada por 1525 versos, presenta una polimetría considerable, pues pese a la preponderancia de la redondilla, un 19% del texto está compuesto empleando metros de origen italiano (Durá, 2016: 125).

³⁶⁵ Parece que el anónimo dramaturgo se inspiró en las vivencias del santo recogidas en el libro quinto de la *Primeira parte das Chronicas da orden dos Frades Menores do seraphico Padre San Francisco* de fray Marcos de Lisboa, publicada en 1556; historia de gran éxito y difusión en la época, contaba con varias traducciones españolas (Guerreiro y Vitse, 2014: 38), de las que hemos manejado la que realizó fray Diego Navarro, publicada en Alcalá de Henares en 1562.

³⁶⁶ Solo se rompe con esta linealidad en las dos escenas de carácter alegórico que se intercalan entre las vivencias de Antonio, teniendo lugar en la primera de ellas la típica confabulación entre el Mundo, la Carne y el Demonio para vencer la voluntad del futuro santo y, en la segunda de ellas, inspirada parcialmente en la biografía del portugués, el embate de estos entes y su derrota, pues mientras que Antonio vence a los dos primeros mortificándose, el tercero será derrotado al aparecerse la Virgen cuando el ente demoníaco, frustrado por el fracaso de sus secuaces, se dispone a estrangular al santo; pasajes que, al igual que en la comedia precedente en estas páginas, vienen a romper con la tendencia imperante en el teatro hagiográfico de la época de no mostrar actos violentos en las tablas, ya que, según se deduce del texto dramático, el actor que interpretara al santo debía flagelarse en escena –“Descuelga una disciplina de un árbol y azótase” (Durá, 2016: 822)–, y en el segundo episodio violento, pese a que no se aportan datos al respecto, el actor que interpretase al Demonio debía simular su ataque, en consonancia con lo establecido en la leyenda del santo: “una noche queriendo el sancto reposar después de los trabajos del estudio y de la oración, apretole el Demonio tan fuertemente la garganta para ahogarle que, si Dios no le favoreciera, le ahogara [...]; mas el bienaventurado sancto, como era devotísimo de Nuestra Señora,

hagiográfica es la principal seña de identidad de la pieza, pues el dramaturgo modifica sistemáticamente las vivencias del santo, ya sea alterando milagros obrados por Antonio –mezcla, por ejemplo, la prodigiosa conversión de los ladrones con el milagro en el que, según la tradición, protege a los asistentes a uno de sus sermones de una tormenta– o transformando pasajes con el fin de dotar a su obra de mayor espectacularidad: en esta línea, hace aparecer prodigiosamente a San Francisco para que inste al guardián del monasterio en el que mora Antonio a que libere al portugués de sus labores en la cocina del cenobio y pueda dedicarse a la predicación,³⁶⁷ o, en las postrimerías de la obra, hace experimentar de nuevo al guardián otra aparición, protagonizada esta vez por un ángel, que le anuncia la inminente muerte del santo, noticia que lo mueve a visitar a Antonio acompañado de los frailes Lucas y Rugero –que, según la tradición, residían con el santo en su retiro en el Campo de San Pedro, en las cercanías de Padua.

Esta espectacularidad que acabamos de aludir consiste, principalmente, en la utilización de tramoya escénica, presente tanto en las diversas apariciones que suceden en las tablas –pese a los pocos datos que ofrecen las acotaciones entendemos que estas debían tener lugar a través de algún torno– como en el cierre de la composición cuando se asiste a la ascensión del alma del santo, referida por las didascalias en los siguientes términos: “Suenan música y sube al cielo por su artificio el alma” (Durá, 2016: 845). Apariciones que, por otro lado, salvo la protagonizada por el Niño Jesús, de gran fortuna en la imaginería del santo, y la obrada por el propio Antonio para salvar a su padre del patíbulo, no tienen fundamento hagiográfico y, como quedó dicho, son introducidas por el dramaturgo valiéndose de su ingenio compositivo al modificar las vivencias del santo en momentos de su biografía carentes de prodigios reseñables, pues las habilidades taumáticas que San Antonio exhibió en vida estaban aparejadas a sus labores de apostolado; de este modo el dramaturgo introduce la prodigiosa aparición de San Francisco de Asís en un periodo de la biografía del santo en el que, según su tradición, este no estaría envuelto aún en actos milagrosos, y vuelve a intercalar otra aparición, la del ángel que también apuntamos con anterioridad, en otra etapa vital del santo caracterizada por la falta de prodigios, pues tiene lugar tras cesar Antonio en sus labores de apostolado. Téngase en cuenta que estos dos periodos de la biografía de

llamó su ayuda y signose con la señal de la cruz, y luego con el favor y presencia de la Madre de Dios [...] el Demonio huyó” (*Primera parte de las Crónicas de la Orden de los Frailes Menores del seráfico padre Sant Francisco*, f. 144v).

³⁶⁷ En este pasaje el dramaturgo modifica el episodio de la predicación de Forlivio y la decisión de San Francisco, tras conocer este suceso, de que Antonio ejerciera de predicador.

Antonio de Padua se corresponden con la primera y la tercera jornada de la comedia, por lo que, en nuestra opinión, parece como si el dramaturgo hubiera intentado rellenar en su dramatización esos intervalos biográficos carentes de prodigios con hechos milagrosos fruto de su ingenio, diseminando la escenificación de lo maravilloso a través de toda su composición.

El hecho de que la espectacularidad de la obra recaiga principalmente, como acabamos de apuntar, en estas apariciones y en la ascensión del alma del santo que tiene lugar en las postrimerías de la comedia resulta especialmente llamativo, pues al teatralizar las vivencias de un santo caracterizado por sus dotes taumatúrgicas –según los relatos biográficos de la época se le atribuían en vida casi cuatro decenas de milagros (Guerreiro, 1985: 181-188)–, lo lógico es que el dramaturgo aprovechara la oportunidad que le brindaba la materia hagiográfica de escenificar, dentro de las limitaciones técnicas de la época, gran número de prodigios; sin embargo, como quedó dicho, el comediógrafo no solo tiende a fusionar milagros sino que, además, los pocos portentos que obra el santo en escena tampoco necesitan de complicadas tramoyas para ser llevados a cabo, pues la escenificación de la tormenta, tal y como se desprende de las didascalias que ofrece el texto –“En este paso oyen truenos y relámpagos, y llueve y no se han de mojar los salteadores, y caen tres o dos rayos por su invención” (Durá, 2016: 818)–, podría representarse, como apunta Durá, a través de elementos escenográficos que simulasen ser los rayos y colgasen desde lo alto, tal vez acompañados de petardos, y la lluvia, si es que tenía lugar en las tablas realmente, pues cabe la posibilidad de que tal vez simplemente se reprodujera su sonido como destaca Durá (2016: 345), no debía exigir demasiadas complicaciones técnicas; dificultades que, evidentemente, tampoco requería la escenificación del pasaje en el que San Antonio resucita momentáneamente al muerto de cuyo asesinato se acusa a su padre, pues el actor que interpretara al finado simplemente tenía que levantarse y meterse “en la sepultura” (Durá, 2016: 833). En cuanto al prodigio de la prédica a los animales que tiene lugar en la jornada tercera,³⁶⁸ –“Aparecen los peces y animales, y aves y fieras por su invención” (Durá, 2016: 841)–, si tenemos en cuenta que el término “invención” se

³⁶⁸ En este pasaje se combinan, por un lado, la milagrosa predicación a los peces que, según la tradición, tuvo lugar en Rímíni, y la capacidad que se le atribuye a San Francisco de Asís de comunicarse con los animales (Durá, 2016: 841). Nótese, por otro lado, que este prodigio se ubica en la tercera jornada, por lo que se trataría de otro de los sucesos maravillosos añadidos por el dramaturgo a la estancia del santo en el Campo de San Pedro.

emplea en el texto de la comedia aparejado a posibles efectos escenotécnicos,³⁶⁹ concretamente en el prodigio de los rayos, los animales –posiblemente representados, en este caso, pictóricamente– debían aparecer en escena a través de alguna tramoya, tal vez, como apunta Durá, el artefacto del que se servían en los teatros comerciales para simular las olas del mar (2016: 352).

Llegados a este punto, tan solo nos queda apuntar que, si bien la *Comedia de la vida y muerte y milagros de San Antonio de Padua* no destaca entre el conjunto de las piezas hagiográficas pertenecientes a la Colección Gondomar por introducir grandes innovaciones en el esquema de dramatizar las santidad que estaba gestándose en la época, sí supone otro ejemplo, quizá el más manifiesto de toda la colección de don Diego Sarmiento de Acuña, de la tendencia que empiezan a manifestar algunos dramaturgos de teatralizar libremente las vivencias de los santos objeto de sus composiciones; tendencia que, con el tiempo, acabó generalizándose entre los comediógrafos comerciales.

3.2.8.2.5. La *Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego*

La anónima *Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego*,³⁷⁰ cuyo único testimonio ha llegado hasta nosotros inserto en los folios 233r-249r del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, tampoco presenta tramas secundarias que aderecen las vivencias del fraile lego Diego de San Nicolás;³⁷¹ pese a ello, al igual que en el caso de

³⁶⁹ No es el único texto dentro de la colección teatral de don Diego Sarmiento de Acuña en el que se emplea el término aparejado a tramoya escénica, pues podemos encontrar ejemplos similares en varias piezas, como en la comedia lopesca protagonizada por San Segundo o la *Comedia del católico español de Remón*.

³⁷⁰ El texto abarca 2607 versos, con un porcentaje de metros de procedencia italiana de tan solo un 6% (Durá, 2016: 125).

³⁷¹ Personaje ubicado cronológicamente en el siglo XV, por lo que la comedia supone otra muestra de la tendencia que apuntaba el profesor Sirera del teatro hagiográfico de finales del XVI de dramatizar vidas de santos relativamente cercanos temporalmente al espectáculo dramático que protagonizaban. Las vivencias del fraile franciscano, a tenor de los distintos testimonios que conservamos, debieron de tener gran difusión impresa en la época: en verso, la *Vida, muerte y milagros de San Diego de Alcalá* de fray Gabriel de Mata –publicada en Madrid en 1589, aunque en su portada reza por error 1598– en octavas y el pliego de cordel *La vida del glorioso santo fray Diego*, compuesto por Moreno de la Rea empleando quintillas y publicado también en 1589 (Cátedra e Infantes, 1983: 141); en prosa, la hagiografía particular *Tratado de la maravillosa vida, muerte y milagros del glorioso San Diego* compuesta en latín por Francisco Peña y traducida al castellano por Cristóbal Moreno, publicada en 1594, y la relación de sus vivencias inserta en la *Tercera parte de las crónicas de la orden de los frailes menores del seráfico padre Sant Francisco* de Marcos de Lisboa, cuya traducción al castellano fue publicada en Salamanca en 1570. Si bien todos estos testimonios recogen las principales vivencias que se dramatizan en la pieza inserta en el manuscrito 14767, lo cierto es que no hacen referencia al milagro póstumo de la rosca de pan que se representa en las postrimerías de la composición; prodigio que, por otro lado, también escenifica Lope de Vega en su *San Diego de Alcalá*, cuya fuente sería, para Menéndez Pelayo (1949: 62) y Thomas

la comedia protagonizada por Santa Bárbara, el dramaturgo consigue dotar a la trama argumental de gran dinamismo y profundidad al amplificar algunos pasajes de la biografía del santo, desarrollando incluso sucesos o aspectos de la vida de fray Diego que no recogen las hagiografías: buen ejemplo de esto lo encontramos ya en el arranque de la primera jornada, pues gran parte de ella se articula en torno a unas celebraciones del Corpus Christi en la localidad natal del santo;³⁷² amplificación a la que seguirán, sin ánimo de extendernos, el pasaje en el que el padre de fray Diego asiste en Sevilla a la salvación milagrosa del niño escondido dentro del horno obrada por su hijo³⁷³ –episodio doblemente amplificado, pues el dramaturgo se recrea en dramatizar los motivos que llevan al niño a esconderse–, las escenas de marcado regusto estudiantil³⁷⁴ que en el cierre de la jornada segunda acompañan al futuro santo en su llegada a Alcalá, o el largo pasaje que abre la jornada tercera en el que se teatralizan las labores de asistencia a los menesterosos del fraile lego.

Escenas que, en su mayoría, son aderezadas por el dramaturgo con grandes dosis de humor, hecho que redonda, a la postre, en la principal seña de identidad de la comedia y en su mayor innovación, pues como apunta Rosa Durá, lo “cómico ocupa un lugar mucho más relevante que en la mayoría de sus compañeras de códice” (2013: 155). La primera pincelada cómica ya la encontramos en las celebraciones del Corpus que vertebran la primera mitad de la primera jornada cuando los aldeanos casi llegan a

E. Chase (1988: 33), el *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, aunque el hagiógrafo jesuita nada dice acerca de este milagro en el texto que dedica a la vida del franciscano. En nuestra opinión, varias opciones podrían explicar esta coincidencia: que tanto el anónimo dramaturgo como Lope de Vega se hubieran hecho eco en sus dramatizaciones de un prodigio difundido oralmente; que ambos dramaturgos hubieran bebido de alguna biografía del santo que desconocemos; o, por qué no, que Lope de Vega hubiera manejado una copia de la composición que nos ocupa y tomado de ella este milagro póstumo del santo.

³⁷² Como ya manifestaban sus primeros biógrafos, poco se sabe acerca de los orígenes del santo: “El tiempo o año quando nació no se sabe [...] También se ignora de qué linage fue o cómo se llamaron sus padres, por no haverlo escrito autores ciertos” (*Tratado de la maravillosa vida, muerte y milagros del glorioso S. Diego*, f. 1r). Este hecho dará pie a que el dramaturgo recree el pasado previo de Diego antes de abrazar la vida eremítica a través de un extenso pasaje, fruto de su ingenio, en el que apenas interviene el futuro santo, pues, debido a su fervor religioso, llega tarde a las celebraciones del Corpus por ir “por unos ramos / con que se honrase la fiesta” (Durá, 2016: 1216).

³⁷³ El dramaturgo hilvana hábilmente las distintas escenas entre sí, valiéndose para ello de varios personajes. Sirva precisamente el pasaje del prodigio del horno a modo de ejemplo de este proceder: el padre del santo asiste indirectamente al milagro al encontrarse en Sevilla –adonde ha ido acompañando a su ama– con un paisano, Pero Martín, que, casualmente, es quien provee de madera a la panadera dueña del horno; ambos presencian el prodigio al ir a cobrar el combustible, pues el padre de Diego, tras el encuentro con su paisano, decide hacerle compañía durante su estancia en la ciudad.

³⁷⁴ Tiene lugar en las postrimerías de la jornada segunda un vitor cuyo objeto será un tal Salazar que ha ganado la cátedra de Artes, hecho que dará pie a que fray Diego inste al homenajeado a no vanagloriarse por sus logros; escena que, junto al cuadro de carácter cómico protagonizado por los estudiantes que homenajean a Salazar con que concluye la jornada, en el que incidiremos más adelante, ayudaba a contextualizar, debido a la tradición académica ligada a Alcalá, el nuevo destino de fray Diego.

las manos porfiando por las velas que llevarán durante la procesión. Sin embargo, dos son las escenas en las que lo cómico alcanza mayores cotas: en la primera de ellas, que tiene lugar en los últimos compases de la jornada segunda, los jóvenes estudiantes alcalaínos, acompañados por el catedrático Salazar, roban a un pastelero unos pasteles, pese a las amenazas de este de golpearles con la pala y las acusaciones de los jóvenes de que el pastelero utiliza como ingredientes carne “de caballos y lebreles”³⁷⁵ (Durá, 2016: 1256). En la segunda, debido a su extensión –casi dos centenares de versos– el dramaturgo se sirve de distintos instrumentos para dotar al pasaje de comicidad: en ella se dramatizan, en el arranque de la tercera jornada, las labores asistenciales de fray Diego a los menesterosos, turba caracterizada por su mezquindad,³⁷⁶ pues no dudan en recriminarse unos a otros el encontrarse en todas las puertas donde se asiste a los más desfavorecidos y, por tanto, robarse en cierta medida el pan unos a otros; de entre ellos destaca por sus malas formas y su inconformismo un tal Regañón, al que acaban tirándole el contenido de un puchero encima y que, a la postre, termina ridiculizándose a sí mismo al no saber persignarse. Humor que, en líneas generales, pese a la mordacidad en la que radica su base, está muy alejado aún del gracioso áureo y de los modos cómicos del teatro hagiográfico de la siguiente centuria, pues está aparejado a escenas de carácter episódico cuya presencia en la comedia es totalmente circunstancial.

³⁷⁵ Escena que, en opinión de Durá, “se propone como un puro divertimento que se sustenta en un lenguaje salpicado de groserías al que acompaña una acentuada gestualidad” (2013: 156) y que, según Badía, presenta “un desarrollo más propio de un entremés autónomo que de una escena perteneciente a un drama religioso, con el que no encaja bien ni por el desarrollo de la acción, ni por la temática, ni por el carácter dramático del género de la obra en el que se inscribe” (2010: 53-54); si bien no les falta razón a las citadas investigadoras, en nuestra opinión la presencia de esta escena responde al contexto estudiantil en el que se sitúa el pasaje y que pretende transmitirse, como ya apuntamos, a la llegada de fray Diego a Alcalá. Recuérdese la naturaleza cómica de los vejámenes estudiantiles o de los repelones, cuya comicidad estribaba, particularmente en los últimos, en la vejación verbal y física –sirva de ejemplo el enciniano *Auto del Repelón*–, por lo que la escena casa perfectamente con los usos cómicos del ámbito estudiantil. A esto habría que sumar que los discentes de la época formaban un colectivo que, precisamente, no se caracterizaba por su holgura económica, viéndose muchos de ellos obligados por sus penurias a colocarse “como criados [...] de los compañeros ricos, sirviéndoles por la comida y poco más” (Fortún, 1984: 117), y abocados otros, como apunta Rodríguez Cruz, a la rapiña como único medio de obtener ingresos (1971: 367). Por tanto, a través de esta escena vendrían a dramatizarse actos vandálicos, no por ello menos cómicos, similares a los que debían ser práctica habitual de los estudiantes con menos recursos y que serían parte del día a día de las ciudades con importantes instituciones académicas; hecho que, a nuestro parecer, justificaría su presencia en una secuencia que, precisamente, pretende transmitir a las tablas el ambiente estudiantil de la Alcalá de la época, pues debido a que en su Universidad los grados no eran tan costosos (Rodríguez Cruz, 1971: 356), por sus calles debían deambular gran número de estudiantes poco pudientes.

³⁷⁶ La mezquindad del pordiosero fue uno de los ingredientes de los que se sirvieron los dramaturgos para conferir cierto grado de comicidad a sus composiciones; en esta línea, abordaremos un pasaje similar cuando estudiemos la jesuítica *Comedia de San Alejo*, donde un pobre viejo y desdentado sufre las burlas de otros menesterosos por su forma de comer.

Dentro de las innovaciones que presenta la *Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego* también cabe ser destacado el uso de la tramoya que se hace en ella, pues si bien los distintos prodigios que obra el santo en las tablas no requerían de ningún ingenio escenotécnico,³⁷⁷ se emplea tramoya vertical en dos momentos;³⁷⁸ el primero de ellos en la levitación que protagoniza el santo junto a una cruz y que es referida a través de las didascalias en los siguientes términos: “Sube por la cruz arriba con su invención elevado” (Durá, 2016: 1253); el segundo cuando, en las postrimerías de la comedia y tras el óbito del santo, su alma asciende al Cielo: “comenzará a subir el ánima del santo,³⁷⁹ y a los lados San Francisco y San Antonio, y ellos con sus insignias fijadas hacia donde están los frailes que estarán elevados³⁸⁰” (Durá, 2016: 1276). A la escenificación de estos prodigios habría que sumar la aparición del ente celestial que, a comienzos de la jornada segunda, provee a fray Diego y a su compañero de víveres, pues, si bien la acotación apenas aporta datos al respecto –“Sale un Ángel y les pone un paño con un pan y un pez, y vuélvese” (Durá, 2016: 1238)–, cabría la posibilidad, como apunta Badía, de que el ente celestial hiciera su aparición a través de un torno (2010: 54).

³⁷⁷ El milagro de las flores, con el que muestra a sus compañeros que sus labores asistenciales tienen el respaldo divino, tan solo requiere que el actor que encarna a fray Diego haga con su hábito una haldada y lleve en ella el supuesto pan convertido en flores, y en el milagro de la rosca de pan el ‘cadáver’ del santo tan solo tiene que alargar el brazo. En cuanto a la salvación prodigiosa del niño, ni siquiera haría falta un elemento escenográfico que representara el horno, pues, tal y como apunta Badía, el dramaturgo apela a la imaginación del respetable “para reconstruir en su mente aquello que no se escenificará ante sus ojos” (2010: 54), ya que el encendido del horno se simula con un poco de leña “y por dentro estopas que arda[n]” (Durá, 2016: 1243).

³⁷⁸ Según el texto de la comedia, pueden distinguirse acciones a dos alturas, pues el ermitaño que acoge a Diego en la jornada primera sube a su ermita, “do ha de parecer muerto” (Durá, 2016: 1224), por lo que necesariamente todas las acciones que rodean al descubrimiento del cadáver –ascenso a la ermita para que el padre de Diego conozca al ermitaño, constatación de que este ha fallecido y planto de Diego– tienen que tener lugar en el plano superior. Esta presencia de dos planos de acción podría hacernos pensar que la obra, al menos, fue compuesta por el dramaturgo teniendo en mente un corral de comedias, por lo que, dando por buena la datación que ofrece Badía, que ubica la comedia hacia 1589 (2010: 56), estaríamos también ante otro testimonio relativamente temprano que evidenciaría la utilización de tramoya vertical en un local teatral comercial.

³⁷⁹ El milagro de la rosca de pan requería la presencia del cadáver del santo en las tablas, por lo que el alma del santo debía representarse a través de un elemento metonímico cuya naturaleza no aportan las didascalias del texto, tal vez un niño vestido con el hábito franciscano, como sugiere Badía (2013: 55).

³⁸⁰ Como recoge Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, en la época ‘elevar’ podía significar “levantar alguna cosa en alto” o “transportarse en contemplación, levantando el espíritu a la especulación de las cosas inmateriales y divinas, que por otro nombre decimos arrobarse” (f. 340v). No tendría mucho sentido que los frailes estuvieran suspendidos en el aire, pues se trata, por un lado, de un prodigio reservado principalmente en este tipo de composiciones para los santos, y, por otro, ni procede ni nada en el texto de la comedia induce a pensar que los frailes estuvieran levitando, por lo que entendemos que los compañeros de orden de Diego estarían arrobados mientras que el alma del recién finado ascendía a los cielos.

A modo de colofón de este breve estudio de la *Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego* podemos destacar que, pese a no presentar intrigas secundarias, argumentalmente resulta una composición bastante evolucionada, pues, como quedó dicho, el dramaturgo enlaza las distintas escenas que la integran conformando una trama coherente y cohesionada en la que, pese a las grandes lagunas temporales que presenta con respecto de la biografía del santo,³⁸¹ no aparecen fisuras ni se cae en una estructuración esquemática a la hora de condensar los principales hitos biográficos del santo en poco más de dos millares y medio de versos. Hecho que, por otro lado, se ve claramente potenciado por la gran presencia que tiene el humor en lo dramatizado en las tablas, aspecto en el que, a todas luces, supone una clara evolución con respecto de gran parte de las piezas hagiográficas integradas en la Colección Gondomar, pues el dramaturgo propone a través de su composición un modelo de dramatizar la santidad en el que la virtud del santo va de la mano de lo cómico; modelo que, como sabemos, no logró triunfar, pues en la siguiente centuria, si bien el humor siguió muy presente en el teatro hagiográfico, se prefirió acompañar a los santos en su periplo por las tablas con tramas subsidiarias, principalmente de corte amoroso.

3.2.8.2.6. La *Comedia de la vida y muerte de San Agustín*

La siguiente pieza en la que nos detendremos, la anónima *Comedia de la vida y muerte de San Agustín*, también ha llegado a nosotros inserta en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, en concreto en los folios 261r-282r. Obra que destaca de entre las distintas composiciones compiladas en el códice por ser la más dilatada, pues abarca 2916 versos;³⁸² extensión que, teniendo en cuenta la media de unos 3000 versos que propone Reyes Peña para las comedias de santos barrocas (1995: 259), podría hacernos pensar que se trata de una pieza de composición tardía –hacia 1595-96, lapso en el que según Arata fue reunida la colección– y, por tanto, su fecha de redacción próxima a la fórmula de la Comedia Nueva. Sin embargo, la lectura del texto que ha llegado hasta

³⁸¹ El dramaturgo no recrea ni la estancia del santo evangelizando en las Canarias ni su viaje a Roma con motivo de la canonización de Bernardino de Siena, episodios que ocupan periodos bastante extensos en el ciclo vital de fray Diego.

³⁸² Tan solo un 7% del texto está compuesto empleando metros de procedencia italiana (Durá, 2016: 125). En cuanto a la división externa de la obra cabe destacar que, al igual que la *Comedia de la conversión de la Magdalena*, presenta una asimetría bastante acuciada, pues mientras que la primera jornada abarca 1552 versos, la segunda integra 572 y la tercera 792, por lo que cabría la posibilidad, al igual que ya apuntamos al hablar de la segmentación de la pieza protagonizada por María Magdalena, que inicialmente hubiera sido dividida en cuatro jornadas y que, con el tiempo, se hubiera adaptado su texto para seguir el modelo tripartito imperante en la época.

nosotros evidencia que, si bien se trata de una pieza bastante más avanzada que muchas de las compiladas en la colección del conde de Gondomar, aún está muy alejada de la fórmula con que se dramatizará la santidad en la siguiente centuria.

Argumentalmente resulta ser una composición relativamente innovadora, pues el dramaturgo intenta introducir una trama secundaria, protagonizada por el pueblo vándalo y su rey Gracerico,³⁸³ que tras emerger en varias escenas acaba confluyendo al final de la obra con el óbito del santo,³⁸⁴ aunque su desarrollo resulta un tanto rudimentario y tosco;³⁸⁵ esto no quiere decir, sin embargo, que los hitos biográficos del santo se dramaticen de forma lineal como en comedias anteriores, pues el dramaturgo dota de dinamismo a su composición alternando la representación de las vivencias de San Agustín con escenas en las que, si bien él no interviene directamente, lo dramatizado guarda estrecha relación con sus actos: un buen ejemplo de ello lo encontramos en las escenas que rodean al bautismo del santo, protagonizadas por el hijo de San Agustín y su madre, una maniquea llamada en la comedia Flora, que tras descubrir que su hijo ha sido bautizado a la vez que su padre intenta secuestrarlo; conato que acaba en repudio, pues el niño, al ver que Flora se niega a convertirse a la nueva fe que tanto él como su progenitor profesan, reniega de su madre y la abandona. A estas escenas habría que sumar otras en las que lo dramatizado apenas tiene relación con la materia hagiográfica pero que, aparte de dotar a la comedia, como las anteriores, de dinamismo, le confieren cierta comicidad; pasajes consistentes principalmente en breves

³⁸³ En realidad se trata del rey vándalo Genserico que, tras abandonar la península ibérica –su pueblo estaba asentado en la antigua provincia romana Bética–, invadió con sus huestes el norte de África y sitió Hipona, ciudad de la que San Agustín era obispo.

³⁸⁴ Si bien lo habitual es que los dramaturgos se inspiren en una sola fuente de las diversas que tienen a su disposición, en el caso de la *Comedia de la vida y muerte de San Agustín* parece que el poeta combine diversas fuentes en su composición, pues mientras toma algunos motivos recogidos por Vorágine, de la Vega o la *Leyenda de los santos*, en otras ocasiones refiere sucesos a los que, de las distintas fuentes hagiográficas que hemos consultado, solo alude Villegas –como el milagro de la curación del gobernador cojo–, a los que se unirían motivos recogidos en la obra del propio San Agustín –como la visión del Jesús sangrante y la Virgen lactante, cuya fuente, según Réau, habría que buscar en las *Meditaciones agustinianas* (1997: 43)– y pasajes de los que no hemos encontrado fuente alguna, como el de la cura milagrosa del loco de amor, y que, en consecuencia, atribuimos al genio compositivo del dramaturgo. Precisamente una de estas escenas producto del ingenio del poeta tiene lugar momentos antes del óbito del santo, pues según el texto dramático San Agustín recomienda al gobernador de Hipona rendir la ciudad para evitar una masacre, pasaje no atestiguado en los textos hagiográficos que hemos manejado.

³⁸⁵ Más que una trama secundaria que vaya emergiendo con mayor o menor frecuencia, en realidad viene a ser una serie de escenas más o menos aisladas que, si desconocemos las vivencias del santo, no tienen mucho sentido y generan cierta extrañeza en el lector hasta que las huestes de Gracerico no cercan Hipona, a mediados ya de la última jornada. De este modo los vándalos hacen su aparición en el arranque de la segunda jornada cuando un emisario real va de camino a Roma para entrevistarse con el emperador, encuentro que tiene lugar a mediados de la misma jornada, y no se vuelve a tener noticias del pueblo vándalo hasta las postrimerías de la comedia, momento en el que su ejército se dispone a sitiar Hipona.

cuadros de carácter costumbrista que rezuman cierta jocosidad, si bien se trata de un humor muy blanco basado, por ejemplo, en las tretas de las que se vale un mesonero para sacarle más dinero al criado del emisario del rey de los vándalos. Comicidad que, por otro lado, se ve reforzada por los comentarios jocosos de algunos personajes que, pese a estar aún muy alejados del gracioso áureo, ya presentan algunas de sus particularidades, por lo que funcionan a modo de graciosos ‘a medias’ (Badía, 2007: 283); nos referimos, por ejemplo, al criado de Flora, que no duda en mofarse del gusto de su ama por “ventanear”³⁸⁶ cuando esta le pide que halle una habitación “con ventanas a la calle” (Durá, 2016: 1349) o al niño que, al ser preguntado por San Agustín si es cristiano viejo³⁸⁷ e hijo legítimo, responde socarronamente que “Soy en eso más añejo / que el más rancioso tocino” y “pregúnteselo a mi madre” respectivamente (Durá, 2016: 1380-1381).

A través de las didascalias que presenta el texto vemos que el dramaturgo también introdujo en su composición las principales innovaciones técnicas que venían utilizándose en los escenarios de la época; así, a las distintas apariciones y desapariciones que suceden en las tablas³⁸⁸ tenemos que sumar al empleo de tramoya

³⁸⁶

Ea, ventanear y dalle
 bebiendo bien en los vientos
 por hacernos ya reseñas
 del copete y el huraco (Durá, 2016: 1349)

³⁸⁷ Nótese el anacronismo que encierra esta pregunta, pues extrapola al siglo quinto de nuestra era preocupaciones de la sociedad hispana coetáneas a la época en que se compuso la pieza. No será el único anacronismo que presente la comedia, pues se hace alusión al luteranismo –“No me meto / en cuentos, yo soy cristiano, / sea el que fuere luterano” (Durá, 2016: 1350)– y sistemáticamente se llama a los vándalos españoles y a la península ibérica España.

³⁸⁸ Pocas pistas da el texto acerca de estos prodigios que tienen lugar en escena; de la aparición y posterior desvanecimiento de Cristo se dice explícitamente que “Tócase música y parece una figura de Cristo en forma de la humildad” y “Vuelve a tocar la música y desaparece Cristo” (Durá, 2016: 1346-1347), lo que podría llevarnos a pensar que en esta aparición mediara algún artefacto escenotécnico, como un bofetón, y que para amortiguar el ruido del ingenio se utilizase la música. Ciertamente es que solía ser bastante habitual el que las visiones celestiales fueran acompañadas de música, por lo que cabría la posibilidad de que la aparición de Cristo y su posterior desvanecimiento tuvieran lugar a través de un simple escotillón; sin embargo, más adelante nos encontramos de nuevo con música aparejada a la escenificación de un prodigio en el que, necesariamente, debe mediar algún artefacto escenotécnico, la elevación que protagoniza Santa Mónica en la segunda jornada, por lo que no debe descartarse la utilización de la música en las dos ocasiones como medio para amortiguar el ruido que emitiera la tramoya al realizar su cometido. En cuanto a la segunda desaparición a la que se asiste en las tablas, la del niño nazareno que pretende meter el mar en una concha, solo se dice que “Desaparece el niño” (Durá, 2016: 1384), por lo que debía utilizarse el mismo método que en la aparición anterior, fuera este el que fuese. La última visión que tiene lugar en las tablas incluye a San Agustín y a dos imágenes, el Cristo sangrante y la Virgen lactante a los que ya hicimos alusión, prodigio que, tal y como reza una acotación, sucedía “en el lugar que estará hecho para ello” (Durá, 2016: 1387). Como veremos más adelante, la obra se cierra con una escena a modo de retablo pictórico que, según las didascalias, es descubierta, ocultación que solía realizarse mediante una cortina (Egido, 2009: 121), por lo que, en el caso de la visión prodigiosa de San Agustín, Cristo y la Virgen, al integrar tres elementos y, por tanto, tener cierta aparatosidad, es

vertical, pues a través de algún pescante debía descender el libro que, según la tradición, hizo llegar Dios milagrosamente a Agustín en el momento de su conversión,³⁸⁹ artefacto que podría utilizarse también para hacer levitar a Santa Mónica, madre de Agustín, en una silla.³⁹⁰ A este respecto cabe apuntar que, según se desprende del texto dramático, la comedia presenta acciones a dos alturas,³⁹¹ lo que sugiere que esta debió ser, al menos, concebida para ser representada en un corral de comedias; por tanto, estaríamos ante otro testimonio del uso temprano de tramoya vertical en los corrales, si bien es cierto que, tal y como quedó dicho, atendiendo a la extensión de la obra es posible que sea algo posterior a los testimonios estudiados hasta este momento. Para cerrar estas breves líneas que hemos dedicado a las innovaciones técnicas que la comedia debía requerir para ser llevada a las tablas, hemos de hacer referencia a los efluvios maravillosos que emanan del Cristo sangrante y la Virgen lactante, pues, según el texto, el Cristo “le echa sangre del costado en los labios” a Agustín y “al otro lado la madre de Dios que le echa del pecho la leche” (Durá, 2016: 1387). Ni este Cristo –a diferencia del que protagoniza la primera aparición maravillosa de la obra– ni la Virgen están incluidos en la nómina de *dramatis personae* que presenta el texto, por lo que podría tratarse de representaciones pictóricas o escultóricas de los mismos; en consecuencia, nos inclinamos a pensar que, si estaban representados escultóricamente, de estas figuras debía emanar algún líquido que simulara estos humores, pues se trata de un efecto que no precisa de excesivas complicaciones técnicas para ser llevado a cabo y que, a buen seguro, debía resultar bastante sugerente para el público asistente.

No podemos concluir nuestro estudio de la *Comedia de la vida y muerte de San Agustín* sin apuntar el distanciamiento que la obra, al final de la misma, presenta con respecto de textos dramáticos precedentes: como hemos ido viendo a lo largo de estas

posible que mediara un paño, aunque tampoco hay que descartar la utilización del bofetón que pudo utilizarse en las apariciones previas, pues de nuevo interviene la música en la ejecución del prodigio.

³⁸⁹ Según el texto didascálico el libro “cae desde lo alto” (Durá, 2016: 1344), sin embargo entendemos que, más que caer, debía descender sobre Agustín mediante algún ingenio de tramoya.

³⁹⁰ “Toca la música y elévase santa Mónica en la silla un rato” (Durá, 2016: 1367). Podríamos pensar, atendiendo a las acepciones que, como vimos al estudiar la obra protagonizada por fray Diego, recoge Covarrubias de la palabra ‘elevar’, que esta elevación que experimenta la madre de Agustín fuera más psicológica que física; dudas que quedan despejadas en los versos que siguen al texto didascálico, pues San Agustín afirma que “te has suspendido / en el aire media hora” y otro de los personajes que asiste al prodigio constata que “por santo modo / la vimos con silla y todo / en el aire arrebatada” (Durá, 2016: 1367-1368), por lo que efectivamente debía escenificarse esta levitación prodigiosa.

³⁹¹ San Agustín asiste a las primeras manifestaciones de la locura del joven loco de amor desde lo alto, tal y como indica una acotación –“Deciende de la ventana Agustino”– y se deduce de las palabras del propio Agustín –“Tenelde mientras deciende / a curalle sus dolencias”– y del padre del joven –“Sí, baje su reverencia / que en sus manos le encomiendo”– (Durá, 2016: 1389).

páginas, lo habitual en las comedias hagiográficas en las que se hace uso de tramoya escénica vertical es dar cierre al espectáculo dramático, al menos hasta este momento, con la ascensión del alma del santo; opción de la que no se sirve el dramaturgo, pues decide dar fin a su composición con una escena a modo de retablo viviente en la que vemos a San Agustín “en un tabernáculo abrazado al pie de un Cristo y a la Herejía echada a sus pies”³⁹² (Durá, 2016: 1400). Nos encontramos aún bastante alejados de los cuadros apoteósicos que, como veremos en lo sucesivo, solían aparecer, durante la siguiente centuria, en las postrimerías de las comedias protagonizadas por santos; sin embargo, en nuestra opinión, esta distancia no desmerece en nada la escena que presenta la comedia que nos ocupa, pues, en definitiva, supone uno de los primeros testimonios de esta práctica en la dramaturgia hagiográfica hispana.

3.2.8.2.7. La *Comedia de Santo Ángel*

Llega el momento de abordar el estudio de una pieza atribuida a Lope de Vega,³⁹³ la *Comedia de Santo Ángel*, cuyo texto³⁹⁴ ha llegado hasta nosotros en los folios 41r-53v del manuscrito II/464 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Se trata de una comedia bastante innovadora argumentalmente, pues en ella se combinan dos tramas que van confluyendo a lo largo de toda la obra: la protagonizada por el santo carmelita, basada de forma un tanto libre en su biografía,³⁹⁵ y la trama de corte amoroso

³⁹² La Herejía había protagonizado previamente una escena de marcado carácter alegórico en la que pretendía llevarse consigo a Agustín al Infierno, siendo finalmente salvado el santo del castigo eterno por la Verdad y Santa Mónica. Por tanto, la escena debía estar compuesta por los actores que interpretaran al santo africano y al ente herético, quedando la posibilidad de que Cristo fuera representado por el actor que lo había interpretado “en forma de la humildad” (Durá, 2016: 1346) en la jornada primera y que, tras aparecer milagrosamente, había dialogado con Agustín.

³⁹³ Morley y Bruerton tenían dudas acerca de la paternidad de Lope, aunque apuntaban que, si realmente la *Comedia de Santo Ángel* era del Fénix, se correspondía con los usos métricos del madrileño anteriores a 1605 (1968: 553).

³⁹⁴ La obra presenta numerosas lagunas, por lo que aproximadamente debía contar con unos 1900 versos; en ella se combinan redondillas con metros de procedencia italiana como tercetos encadenados, estancias, octavas reales o sonetos, suponiendo los metros de origen transalpino aproximadamente un 10% del total, y un breve pasaje en prosa en el que se transcribe una carta de Inocencio III. Citamos por la edición incluida en el primer tomo de las obras de Lope de Vega publicado por la RAE en 1916.

³⁹⁵ Según refiere fray José de Santa Teresa, la biografía de San Ángel, compuesta por un tal Enoch, también carmelita y compañero del santo, permaneció oculta durante varios siglos hasta que fue hallada por un notario apostólico llamado Tomás Beloroso y publicada en 1527 (1678: 181). La historia narrada por fray Enoch y la teatralizada en la comedia difieren sustancialmente, pues según el relato biográfico Ángel tenía un hermano gemelo llamado Juan, del que nada se dice en el texto dramático, que también ingresó en el orden carmelitano. Tampoco casan con la materia hagiográfica las dos primeras escenas en las que interviene Ángel en la comedia, la del abandono del hogar paterno para ingresar en la Orden de los Carmelitas y la escena en la que, ocho años después de su ingreso, se reencuentra con su padre, pues según el relato de Enoch los progenitores del santo murieron cuando este tenía cuatro años. Es posible que el dramaturgo no conociera la leyenda atribuida al carmelita Enoch y que manejara un relato biográfico parcial de esta, como el que recoge Villegas en su compilación; texto que tampoco sería fuente

protagonizada por Berengario y su hermana. Ciertamente es que los incestuosos amores de estos vienen exigidos por la materia hagiográfica, pues serán la causa de la muerte del futuro santo; sin embargo reciben un tratamiento que excede lo narrado en la biografía de Ángelo, ya que gran parte de su desarrollo es fruto del ingenio compositivo del dramaturgo: en la comedia se asiste, en sus primeros compases, al inicio de la relación amorosa entre los dos hermanos, a la oposición, ya en la segunda jornada, del ayo de Berengario a los amores de este y al maniqueísmo que profesa, y, tras la muerte del santo, al cumplimiento de la promesa de Ángelo al ayo de “apartar los dos / de tan ciego y torpe error” (p. 473), pues, tras presenciar el prodigioso óbito de su hermana a los pies de una cruz, Berengario acaba convirtiéndose al cristianismo, dándose así cierre a la comedia.

A estas innovaciones argumentales habría que sumar, tal y como se desprende de las didascalias, la intervención de tramoya escénica en las dos visiones sobrenaturales que suceden en las tablas; así, según reza una acotación, la primera aparición, protagonizada por la Virgen y dos ángeles, tendría lugar a través de algún ingenio de tramoya aérea, pues según el texto “Abaja Nuestra Señora con dos ángeles, y una capilla y un escapulario” (p. 466), debiendo mediar un ingenio algo más elaborado y voluminoso que un simple pescante, pues la tríada celestial estaría representada por actores y, en consecuencia, debía utilizarse alguna tramoya que pudiera transportarlos por los aires. El texto ya no es tan explícito a la hora de describir la maquinaria empleada para llevar a cabo la siguiente aparición, si es que intervenía algún ingenio escenotécnico en su ejecución, pues las didascalias resultan un tanto ambiguas: “Aquí se aparece Cristo con rayos de fuego y Nuestra Señora de rodillas” (p. 468). Ambigüedad que no queda despejada cuando desaparece la pareja celestial, pues según la acotación simplemente “Vanse Cristo y su Madre” (p. 468), por lo que es posible que en esta visión se utilizara un torno;³⁹⁶ en cuanto a los “rayos de fuego” a los que alude el texto, se trata de un pasaje en el que Cristo amenaza con exterminar a la humanidad, valiéndose, a lo que entendemos, de los susodichos rayos como instrumento, por lo que

de la comedia, pues en ella se dramatizan pasajes de la leyenda del carmelita que obvia el toledano en su *Flos sanctorum*.

³⁹⁶ Si bien en la biografía atribuida a fray Enoch se recogen diversos hechos prodigiosos obrados por Ángelo en vida, tanto esta aparición como la anterior no tienen fundamento en el relato del fraile carmelita, hecho que, en nuestra opinión, vendría a reforzar la idea de que el dramaturgo hubiera utilizado una relación parcial basada en el texto de Enoch que no se hiciera eco de estos prodigios. Nos da la sensación de que, al tratarse de una comedia hagiográfica, en esta debían representarse hechos maravillosos y, ante el desconocimiento de prodigios atribuidos al santo, parece que su autor se decantó por representar apariciones, como la que nos ocupa, que no tenían fundamento en la biografía de Ángelo.

cabría la posibilidad de que mediara algún artificio pirotécnico o ígneo en ellos que resultara lo suficientemente impactante y sugerente para el público.

Si a esta tramoya escénica le sumamos la trama secundaria de corte amoroso que apuntamos con anterioridad, tan solo necesitamos un elemento más para encontrarnos con una comedia de santos al uso: la presencia de un gracioso que aderece lo dramatizado en las tablas con unas pinceladas cómicas. Desafortunadamente, y a diferencia de algunas de las composiciones insertas en la colección del conde de Gondomar, no solo no aparece ese gracioso en la obra, sino que apenas pueden localizarse pasajes que entrañen cierta comicidad; podría vislumbrarse algún atisbo humorístico en la escena que abre la tercera jornada, en la que unos pastores que juegan a los bolos³⁹⁷ son interrumpidos por Berengario y sus sirvientes, pues al entrar en escena tumban los birlos que quedaban en pie, hecho que da pie al pastor que iba perdiendo a intentar invalidar la partida. En otras circunstancias también podrían resultar cómicos los “dos pares de coces” (p. 463) que recibe un muchacho en la primera jornada por orden de Berengario y que, según se desprende del texto dramático, debían ejecutarse en escena;³⁹⁸ comicidad en potencia que queda diluida totalmente por el motivo por el que el muchacho sufre la ira de Berengario, pues este se ofende al oír al joven cantando una cancioncilla en la que se exalta la fe cristiana y se censura la maniquea.³⁹⁹ En relación con este pasaje podríamos apuntar que la comedia rompe con la tendencia del teatro hagiográfico de la época de evitar mostrar episodios violentos ante la mirada del respetable, pues a este cuadro de relativa violencia explícita⁴⁰⁰ habría que sumar el ataque de Berengario que sufre Ángel en las tablas y que, a la postre, supone la muerte del carmelita, acto que refiere una acotación en los siguientes términos: “Da con la daga a San Ángel en la cabeza” (p. 475). Escena que, pese a su violencia, dista bastante de

³⁹⁷ El juego de los bolos en la España del Siglo de Oro venía a ser muy similar a la modalidad actual, pues consistía en tratar de derribar nueve bolos con una o dos tiradas por participante (García García, 1999: 9).

³⁹⁸ Tras la intervención en la que Berengario ordena a dos caballeros que le den de coces, el joven responde “¡Ay, no más, no más señores!” (p. 463), verso que solo tendría sentido si hubiera recibido algún golpe previo.

³⁹⁹

¡Viva la fe de Cristo
entre todos los cristianos,
y mueran los maniqueos
que viven como tiranos! (p. 463)

⁴⁰⁰ Que algunos personajes recibieran palos en el escenario era un recurso bastante habitual en el teatro de la época para dotar a lo representado de cierta comicidad. Sin embargo, por el contexto en el que sucede la agresión que sufre el muchacho, estos palos se convierten en un acto violento que sirve para escenificar la tiranía de Berengario y su violenta oposición a la fe cristiana.

las cruentas torturas del teatro hagiográfico de mediados de siglo,⁴⁰¹ y, por otro lado, viene exigida por la biografía del santo, pues sin presenciar el ataque del incestuoso maniqueo no podemos asistir al pasaje en el que, según el relato de fray Enoch, Ángel pide que su homicida sea perdonado por sus actos. Llegados a este punto cabe destacar que la comedia rompe también con la ubicación tradicional de la muerte del santo en las postrimerías de la composición dramática, pues esta tiene lugar al final del segundo acto, dedicándose el tercero a la constatación de la conversión de la hermana de Berengario, retirada en un yermo donde dedica su existencia a la penitencia para expiar sus pecados, y a la conversión final de este tras asistir, como quedó dicho, al prodigioso óbito de su hermana; anomalía que, pese a no arraigar en el teatro hagiográfico posterior, por su singularidad merece que se le dediquen unas líneas.

Como puede observarse, el texto atribuido a Lope de Vega está bastante más próximo a la comedia de santos áurea que otras piezas pertenecientes a la colección teatral de don Diego Sarmiento de Acuña, cercanía debida, precisamente, a su principal innovación, el presentar una subtrama de temática amorosa plenamente desarrollada; característica que, por otro lado, permite que la *Comedia de Santo Ángel* descolle entre el resto de composiciones pertenecientes a la Colección Gondomar, pues si bien en lo sucesivo nos encontraremos con otras intrigas amorosas, estas no gozarán del mismo desarrollo y calado en sus respectivas composiciones dramáticas.

3.2.8.2.8. La *Comedia de la famosa Teodora alejandrina, y penitencia, vida y muerte suya*

Bastante más evolucionada argumentalmente resulta la anónima *Comedia de la famosa Teodora alejandrina, y penitencia, vida y muerte suya*, cuyo texto⁴⁰² ha llegado hasta nosotros en el manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de España bajo la

⁴⁰¹ Según el relato de fray Enoch, Ángel recibió cinco puñaladas (Santa Teresa, 1678: 195), por lo que el texto dramático estaría rebajando la violencia del ataque de Berengario; hecho que, sin embargo, posiblemente no fuera la voluntad del dramaturgo y viniera determinado por la fuente de la que bebió para componer su pieza, pues como evidencia la biografía recogida en la compilación de Villegas, circularía una versión de la leyenda del santo carmelita en la que Berengario no lo mata asestándole cinco puñaladas, sino hiriéndole “de muerte en la cabeza” (Sección de Santos Extravagantes, f. 132r).

⁴⁰² Se trata de la composición hagiográfica de la Colección Gondomar más extensa, pues su texto está integrado por 3201 versos; pese a la polimetría de la que goza la obra, ya que en ella se combinan redondillas, quintillas, romances, octavas reales o endecasílabos sueltos, presenta un porcentaje de metros de origen trasalpino bastante bajo, poco más de un 8% del total. Lo más reseñable métricamente de la comedia es que el poeta emplea endecasílabos esdrújulos, dispuestos no solo en tiradas de versos sueltos, como viene siendo lo habitual en las composiciones que incluyen esdrújulos que hemos estudiado hasta este momento, sino también en octavas reales, mostrando gran primor en el exigente artificio métrico que requiere el empleo de estos versos.

signatura Mss 16112, pues junto a la dramatización de las vivencias de la joven egipcia que, tras sucumbir a la tentación y serle infiel a su marido, decide expiar sus pecados haciéndose pasar por hombre e ingresar en un monasterio,⁴⁰³ confluyen diversas intrigas de corte amoroso: la protagonizada por Nise y los pastores,⁴⁰⁴ subtrama presente a lo largo de toda la composición dramática, y la protagonizada por Olivia y el Rufián,⁴⁰⁵ que emerge a mediados de la segunda jornada; acciones secundarias que, gracias a la pericia del dramaturgo, quedan perfectamente integradas en la dramatización de las vivencias de Teodora, pues en dichas subtramas se combinan la legendaria biografía de

⁴⁰³ El dramaturgo parece inspirarse de forma un tanto libre en la biografía compilada en el primer volumen del *Flos sanctorum* de Villegas, pues en su dramatización modifica muchas de las vivencias de la santa que recoge el hagiógrafo toledano. Sin embargo, pese a las numerosas licencias, en la comedia se parafrasean varios fragmentos de la narración de Villegas; sirva de ejemplo el pasaje en el que Teodora, en hábito de estudiante y haciéndose llamar Teodoro, dialoga con el Abad del monasterio acerca de los motivos que lo mueven a ingresar en religión, momento en el que según el toledano “Preguntole el Abad [...] quién era y por qué causa venía al monasterio, si tenía deudas y por no pagar se acogía a sagrado, o por haver muerto a alguna persona. O si tenía hijos y faltándole de qué los mantener los dexava y con ellos al mundo” (Sección de Santos Extravagantes, f. 113r), fragmento que reproduce el texto dramático en los siguientes versos:

mas lo que está allá encerrado
no puedo yo penetrar
si venís a este lugar
de necesidad o forzado,
si tenéis a esta sazón
deudas sin recompensallas
y por no poder pagallas
os entráis en religión,
o si muerto habéis dejado
algún hombre con malicia
y temiendo a la justicia
os acogéis a sagrado,
o si hijuelos tenéis
y pretendistes dejallos
por no poder sustentallos (ff. 8v-9r)

Paráfrasis que, en nuestra opinión, pese a las numerosas licencias que acabamos de apuntar, no podría tener lugar si el dramaturgo no hubiera manejado la obra de Villegas.

⁴⁰⁴ En los primeros compases de la comedia el dramaturgo introduce la dilatada subtrama de los pastores, en la que la Nise, tras abandonar la celebración de su boda con Timbrio aduciendo su voluntad de no querer herir los sentimientos de sus numerosos pretendientes y de mantenerse casta, propone a los pastores que, si quieren desposarla, intenten vencer a la monstruosa serpiente que tiene atemorizada a los lugareños, pues solo al vencedor se entregará en matrimonio. La historia de los pastores confluye con las vivencias de Teodora cuando esta se encuentra con Alfesibeo, zagal que, desesperado ante la imposibilidad de cumplir con la prueba que ha impuesto su amada, pretende dejarse matar por la serpiente, y tiene lugar la prodigiosa muerte del reptil, el retorno triunfal de Alfesibeo con su cabeza y el consecuente desposorio del pastor con Nise.

⁴⁰⁵ Menor desarrollo presenta esta intriga secundaria, pues básicamente consiste en que la pérfida Olivia, ante la negativa del monje Teodoro de yacer con ella, alivia su despecho con el Rufián que se hospeda en la posada de Arjeo, padre de la joven; al ser descubierta, aprovechándose de que su verdadero amante ha huido, no duda en acusar al monje Teodoro de haberla deshonrado –“El monjecillo malvado / es, padre, quien me ha engañado, / él robó mi honestidad” (f. 16v)– por lo que cuando meses después Olivia da a luz, Arjeo lleva al niño a quien, según el testimonio de su hija, es el padre de la criatura, hecho que supone la expulsión de Teodora del monasterio en el que mora. Años después, el Rufián vuelve a la posada y, con el propósito de obtener el perdón divino, confiesa que él es en verdad quien yació con Olivia y, en consecuencia, el padre de su hijo, descubriéndose el engaño y la perfidia de la joven.

la alejandrina penitente con el ingenio compositivo del comediógrafo dando como resultado una acción muy dinámica y cohesionada en la que todas las acciones y personajes que intervienen en las tablas quedan relacionados entre sí. De este modo, Olivia, la vecina que propiciará el adulterio de la santa,⁴⁰⁶ será quien acuse a Teodora de haberla dejado embarazada, y los pastores que la ayudarán a criar al niño tras su expulsión del monasterio⁴⁰⁷ serán Nise y Alfesibeo, quienes se encuentran con la santa, poco después de haber sido desterrada, cuando oportunamente se dirigen a buscarla para agradecerle la dicha que les había reportado la prodigiosa muerte de la serpiente⁴⁰⁸ y su posterior desposorio.

También resulta bastante novedoso el uso del humor que presenta la comedia, pues el dramaturgo se distancia en cierta medida de la comicidad de carácter episódico que, como venimos viendo a lo largo de estas páginas, suele mostrarse en las piezas de temática hagiográfica de este periodo, valiéndose el comediógrafo de la relación que mantienen entre sí tres personajes para dar ciertas pinceladas cómicas a lo representado en las tablas: Arjeo, Olivia y Domingullo, mozo al servicio de estos en su posada. La relación entre padre e hija es planteada, en todo momento, desde una perspectiva bastante ridícula, pues Arjeo, incapaz de meter en vereda a la díscola de Olivia, no ve otra solución que alejarla de su vida regalada en la ciudad y llevarla a ejercer de mesonera en un entorno rural donde viva “sin afeites y sin galas” (f. 6r); incapacidad que se patentiza poco después al llegar este a su casa junto a Laurente –marido de Teodora y víctima de la perfidia de su vecina⁴⁰⁹– y ver que salen de ella dos galanes embozados, pues ante los insultos y amenazas que profiere recibe de su hija poco más

⁴⁰⁶ La figura de Olivia, con su lascivia y malicia, no solo es una clara antagonista de Teodora y su virtud, sino que supone uno de los elementos de enlace de los que se vale el dramaturgo para dar cohesión a lo dramatizado en las tablas, pues se trata de un personaje en el que se fusionan dos mujeres que, según la leyenda hagiográfica, intervienen en las vivencias de Teodora, la “cierta mujer, familiar de la misma Theodora” (Sección de Santos Extravagantes, f. 113r) cuyo influjo pernicioso será el desencadenante del adulterio de la santa y la joven que, frustrada por no haber conseguido los favores sexuales del monje Teodoro “pensando que era varón” (Sección de Santos Extravagantes, f. 113v), lo acusará de haberla dejado embarazada.

⁴⁰⁷ “Tomando a cargo la criança del niño pidiendo por amor de Dios a los pastores que guardavan por allí cerca ganados, leche, y lana, dio al niño sustento” (Sección de Santos Extravagantes, ff. 113v-114r).

⁴⁰⁸ Una de las licencias que se permite el dramaturgo está relacionada con la monstruosa serpiente “cuya braveza y estrago / en Egi[p]to es tan temido” (f. 5v), pues según la biografía que recoge Villegas el monstruoso animal era un cocodrilo; a priori no hay ningún motivo que justifique este cambio, por lo que cabría la posibilidad de que el dramaturgo se hubiera decantado por subir a las tablas a un reptil cuya presencia fuera más fácil de escenificar.

⁴⁰⁹ Laurente llega a manifestar su alegría por la marcha de la familia de Arjeo de la ciudad, pues teme que Olivia pueda influenciar negativamente a su mujer –“por tenerla tan cercana / porque una mujer liviana / infama una vecindad” (f. 6v); expresión de júbilo un tanto irónica en su caso, pues el influjo pernicioso de su vecina sobre Teodora ya ha tenido lugar.

que displicencia.⁴¹⁰ Los rifirrafes cómicos entre padre e hija se verán potenciados con la intervención de Dominguillo –“mozo gracioso”⁴¹¹ según reza una acotación (f. 12v)–, convirtiéndose el sirviente en el dedo acusador que señala las continuas liviandades de Olivia⁴¹² incitando a Arjeo a reñir con su hija y generando situaciones cargadas con grandes dosis de comicidad.⁴¹³

Por último, cabría destacar que el modelo de santidad que personifica Teodora se ajusta al del santo convertido que apunta Dassbach, por lo que pocos son los prodigios que la tradición adjudica a la penitente alejandrina y, en consecuencia, la dramatización de sus vivencias apenas presenta hechos maravillosos en las tablas; pese a ello, la comedia también integra innovaciones escenotécnicas que confieren a lo representado cierta espectacularidad, pues en la jornada tercera, durante el destierro de la santa, los pastores la verán levitar en escena, tal y como evidencia el texto dramático en varias acotaciones: “Elévase un poco en el aire y suena la música” y “Suena la música y vanla subiendo y bajando en el aire”⁴¹⁴ (f. 20v). Vuelo milagroso que, por otro lado, no tiene

⁴¹⁰ Mucho hay de comicidad episódica en las escenas protagonizadas por Arjeo, Olivia y Dominguillo, pues en realidad vienen a ser acciones secundarias que funcionan a modo de cuadros aislados; sin embargo, la materia hagiográfica está tan imbricada en ellas que resulta imposible desgajarlas de la composición sin que se perciba la mutilación.

⁴¹¹ Pese a la condición de “gracioso” que le adjudica el texto dramático, Dominguillo está muy alejado aún de la figura del donaire, pues el mozo de taberna, exceptuando sus comentarios jocosos acerca de sus amos, está más emparentado con el simple que con el gracioso prototípico; buena muestra de ello es que, al contrario que Arjeo, Dominguillo no se arredra ante las amenazas del Rufián –en clara oposición a la cobardía característica del gracioso áureo–, viéndose obligado a dejar de plantarle cara al brabucón por petición expresa de su amo: “Salte allá y estate quedo / no sea aqueste hombre el diablo” (f. 13r).

⁴¹² Dominguillo vendrá a probar que Arjeo no anda errado al acusar a su hija de flirtear con los clientes al apuntar que “le apretó el arriero / la mano al darle el dinero / y ella le sonrió” (f. 13r), testimonio por el que recibirá el criado un pescozón de Olivia.

⁴¹³ Los reproches de Olivia al mozo por sus acusaciones devendrán en un nuevo enfrentamiento verbal entre Dominguillo y el Rufián, disputa que cesa cuando la joven le pide a su galán que deje de hostigar al criado para que este no la vuelva a calumniar ante su padre: “que jurará aqueste a Dios / que me requiebro con vos, / que lo tiene por costumbre” (f. 13v).

⁴¹⁴ Nos encontramos, en nuestra opinión, ante otro testimonio de la utilización de tramoya aérea en un corral de comedias, pues a este emplazamiento parecen apuntar las acciones a dos alturas que presenta la comedia, como la huida del Rufián del mesón de Arjeo: “Sale por arriba el Rufián y salta por la parte de dentro” (f. 16r). Sin embargo, no se trataría de un testimonio tan temprano como algunos de los que ya hemos tratado en estas páginas, pues la extensión de la comedia parece sugerir una composición algo más tardía y cercana a las fechas de compilación de la colección que apuntaba Arata. Por otro lado, cabría señalar que en la base de datos *CATCOM*, dirigida por la profesora Ferrer, figura la representación de dos comedias protagonizadas por la santa alejandrina con motivo de las celebraciones del Corpus, una en Guadix el 17 de junio de 1594 cuya puesta en escena fue llevada a cabo por la compañía de Andrés de Angulo, y otra, en Ciudad de México, escenificada también por actores profesionales en junio de 1602. Tal y como ha quedado reflejado en nuestro estudio, la comedia no destaca por requerir grandes complicaciones técnicas para ser llevada a las tablas; en consecuencia, aunque las didascalías parecen sugerir una puesta en escena en un teatro comercial, pudo ser adaptada para ser representada en una función callejera, por lo que tanto en Guadix como en Ciudad de México bien pudo escenificarse la comedia que venimos estudiando. También podría corresponderse con la comedia de *Santa Teodora* que

fundamento en la tradición legendaria de la santa, por lo que su presencia en la dramatización parece responder, en nuestra opinión, a la necesidad de incluir prodigios en las piezas teatrales protagonizadas por santos con el propósito de satisfacer el gusto del respetable.

3.2.8.2.9. La *Comedia de San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso*

Al ingenio de Lope de Vega también atribuía el compilador del manuscrito 14767 la comedia protagonizada por San Isidro⁴¹⁵ recogida en dicho códice, tal y como dejó plasmado por escrito;⁴¹⁶ atribución dudosa, pues se trata de una pieza no recogida en el listado de comedias que el Fénix incluyó en el prólogo de la segunda edición de *El peregrino en su patria*, y que, a día de hoy, no ha sido despejada por la crítica, por lo que hay que tomarla con cierta cautela.⁴¹⁷

Mateo de Salcedo vendió a Andrés de Heredia en enero de 1601, tal y como recoge también la base de datos dirigida por la profesora Ferrer.

⁴¹⁵ La vida de San Isidro, ausente de las principales compilaciones hagiográficas de la época (Borrego, 2004: 88), había sido difundida hasta la fecha de compilación de la Colección Gondomar que propone Arata en dos obras, en el conocido como Códice de Juan Diácono, manuscrito del último tercio del XIII (Borrego, 2004: 84) y en la *Vida de Isidro Labrador*, de Alonso de Villegas, publicada en Madrid en 1592; dos de los milagros que se dramatizan en la pieza, el de la fuente y el del cruce del río Jarama, solo son referidos en el relato de Villegas, hecho que evidencia que el dramaturgo debió inspirarse en la obra del toledano y, en consecuencia, nos permite acotar su fecha de composición entre 1592 y 1596.

⁴¹⁶ En el folio 24r, que funciona de portada del cuadernillo que recoge el texto, puede leerse junto al título de la comedia “compuesta por Lope de Vega”; si bien, como apuntaba Arata, gran parte de los cuadernos del códice 14767 fueron redactados por los mismos amanuenses (1996: 11), la transcripción de la comedia del labriego madrileño se debe a otro copista, por lo que la atribución del texto a la pluma del Fénix se debe al criterio de quien realizó las diversas portadas que encabezan la gran mayoría de los cuadernillos que integran la colección dramática del conde de Gondomar.

⁴¹⁷ Si bien García Mascarell considera esta atribución apócrifa (2012: 96) –aunque anota la posibilidad de que Lope pudo conocer la comedia contenida en el manuscrito 14767 antes de componer su primera pieza protagonizada por el labrador madrileño (2009: 45)–, Rosa Durá apunta que “no existe ningún estudio que descarte por completo la atribución a Lope de Vega” (2016: 133). La comparativa entre las formas métricas que presenta la comedia contenida en la Colección Gondomar y los usos del Fénix, aunque arroja algo de luz al respecto, no despeja totalmente las dudas que genera esta atribución: así, mientras que los porcentajes de redondillas, octavas, romances y silvas –un 70’2%, un 2’1%, un 4’9% y un 0’9 respectivamente (Durá, 2016: 114)–, parecen ajustarse a los usos de Lope de Vega constatados por Morley y Bruerton –las comedias anteriores a 1599 presentan un porcentaje de redondillas mayor del 70% (1968: 103), las anteriores a 1604 una proporción de octavas que oscila del 1 al 17’5% (1968: 142), las comedias lopescas ubicadas cronológicamente entre 1592 y 1596 presentan un empleo del romance que fluctúa entre el 2% y el 9’7% (1968: 119), y la primera comedia atribuible con certeza a Lope en la que se emplea la silva, *La montañesa*, es anterior a 1604 (1968: 252) y presenta una proporción similar, 0’8% (1968: 56)–, el porcentaje de endecasílabos sueltos no se ajustaría a los usos de Lope, pues mientras que la comedia que nos ocupa presenta una proporción del 1’5%, el Fénix, según apuntaban Morley y Bruerton, “muestra una marcada tendencia hacia usar el 10%” (1968: 167) en el periodo comprendido entre 1593-1597. Sin embargo, esta propensión que apuntaban Morley y Bruerton no debe tomarse de forma categórica, pues la tragicomedia de *El marqués de Mantua*, fechada según la copia conservada en los ‘manuscritos Gálvez’ en enero de 1596 (Bruerton, 1956: 349), tiene una proporción de endecasílabos sueltos del 2’7% (Bruerton, 1956: 340), bastante cercana, como puede observarse, a la que presenta la

La obra,⁴¹⁸ independientemente de si se debe al ingenio del Fénix, resulta ser una pieza bastante innovadora tanto argumental⁴¹⁹ como escenotécnicamente, pues en ella se combinan, junto a efectos de tramoya que permiten escenificar algunos de los prodigios atribuidos tradicionalmente al santo labrador, las vivencias de Isidro⁴²⁰ con distintas intrigas amorosas.⁴²¹ De hecho, la comedia arranca con las amonestaciones que Remardo, labrador rico que va a casarse con Casida, noble venida a menos, recibe de su amigo Tenorio, contrario al futuro enlace, pues en su opinión el maridaje entre linajes tan dispares va irremediablemente abocado al fracaso; subtrama que confluye con las vivencias de Isidro al ser este contratado por el recién desposado para hacerse cargo de sus tierras mientras que él ocupa su tiempo en labores más propias a su nueva condición social. Sin embargo, pronto vemos que Tenorio no iba tan desencaminado, pues no solo Remardo se duele de haber mudado de costumbres tras contraer matrimonio,⁴²² sino

comedia protagonizada por San Isidro inserta en la Colección Gondomar, por lo que en dicha tendencia tal vez cabría considerar algunas excepciones; además, los dos sonetos integrados en la composición contenida en el manuscrito 14767 son del tipo B –ABBA ABBA CDE CDE–, esquema empleado mayoritariamente por Lope en sus sonetos hasta 1604 (Morley y Bruerton, 1968: 156), hecho que, de nuevo, parece apuntar al madrileño. Con todos estos datos en la mano, si bien no puede afirmarse categóricamente que Lope de Vega compuso la pieza dramática que nos ocupa, tal vez lo más prudente sea dar por bueno el criterio del compilador de la Colección Gondomar y considerarla como atribuible al ingenio del madrileño, pues al menos formalmente la obra contenida en la colección de don Diego Sarmiento presenta más convergencias que divergencias con los usos métricos del Fénix.

⁴¹⁸ Integrada por 2585 versos, la pieza combina, sin ánimo de ser exhaustivos, quintillas, redondillas, sonetos, romances, liras, octavas reales, silvas y endecasílabos sueltos, presentando un porcentaje de metros de origen transalpino del 6% (Durá, 2016: 125).

⁴¹⁹ La disposición de la materia hagiográfica resulta un tanto particular, pues, al igual que sucede en la *Comedia de Santo Ángel* –pieza que, como vimos, también se atribuye al ingenio de Lope–, la muerte del santo tiene lugar en la segunda jornada, dedicándose la tercera a escenificar y dotar de contexto dramático a la intervención milagrosa de Isidro en la victoria del rey Alfonso VIII en las Navas de Tolosa.

⁴²⁰ Como viene siendo habitual, el dramaturgo se permite ciertas licencias con respecto de la fuente biográfica a la hora de escenificar las vivencias del santo. Así, por ejemplo, introduce la muerte del hijo de Isidro modificando el milagro que popularmente se le atribuye de haberlo salvado de un pozo, o localiza en el óbito del santo el prodigio del tañido espontáneo de las campanas que, según la tradición, tuvo lugar durante la traslación de su cadáver, cuarenta años después de haber fallecido, al interior de la iglesia de San Andrés.

⁴²¹ Si bien, como ha destacado Rosa Durá, el protagonista incuestionable de la pieza es San Isidro (2016: 249), la dramatización de los principales hitos biográficos del santo tiene menor peso que en algunas de las comedias que hemos estudiado en páginas precedentes, pues el protagonismo del labriego madrileño queda bastante diluido por la presencia de las diversas intrigas secundarias y por el hecho de estar circunscrita principalmente la escenificación de sus vivencias a las dos primeras jornadas de la obra.

⁴²²

Estrecha cuera, capa corta, gorra
 levantada con plumas para el cielo,
 zapato y calza todo terciopelo,
 jubón de tela de algodón y borra,
 dorada espada que la vida ahorra.
 ¡Ah, quién os mira sin mirar al suelo!
 Guantes oliendo a almizcle. Todo anzuelo
 para la gente como yo modorra.
 Verdugado, copete, estrado, negra,
 afeite, don, melindre, lengua flaca,
 infierno al alma y cuerpo por mil modos,

que, además, vemos cómo ha sido despojado de toda autoridad a la hora de regir sus bienes y hacienda por su esposa y su suegra, quienes se lamentan y reprochan, a su vez, por haber consentido tan desdichado enlace;⁴²³ de hecho serán estas quienes instiguen a Remardo, haciendo caso de las habladurías, a espiar a su asalariado y ponerlo en vereda, pues, según les han dicho, Isidro, en vez de atender los campos, dedica la mayor parte de su jornada laboral a la oración, confluyendo la intriga secundaria en uno de los milagros que se le atribuyen al santo, el del arado milagroso de los campos por ángeles mientras que él ora. Tras escenificarse el prodigio desaparece abruptamente esta subtrama quedando sin resolver, pues tal vez cabría esperar que Remardo, al verse respaldado en su modo de proceder con Isidro por el favor divino del que goza el labriego, retomara la voz cantante en los asuntos de su hacienda y pusiera en su lugar a su esposa y a su suegra; sin embargo, al no resolverse el conflicto, Remardo queda como un simple pelele que actúa según la voluntad de las susodichas.⁴²⁴

Sí tendrá resolución la segunda trama secundaria de corte amoroso a la que se asiste en las tablas; intriga que confluye, como la anterior, con las vivencias del santo al tener como objeto a su esposa Toribia, que tras perder a su hijo decide, con el beneplácito de Isidro, dedicar su vida a la oración y la penitencia en una ermita, emplazamiento en el que unos pastores se enamorarán de la esposa del santo, aunque los zagales terminan cejando en su propósito de gozar del amor de Toribia al temer, por su santidad, la ira divina.⁴²⁵ Pese a la virtud manifiesta de la mujer de Isidro, este caerá en los embustes del Demonio al creer que su mujer se ha arrojado en su retiro a la vida

⁴²³ monjiles tocas, mirlada suegra,
prestado coche y mal pensada haca.
¡Desengañado estoy de quien soy todos! (Durá, 2016: 566)
Tal marido, tal tibieza,
tal descuido, ¿quién tal vio?
Que no sé quién le metió
a mi madre en la cabeza
este negro casamiento. (Durá, 2016: 583)

⁴²⁴ El hecho de dejar el conflicto familiar sin resolver tal vez no se deba a la falta de pericia compositiva del dramaturgo y fuera su voluntad mostrar el despropósito de unir linajes dispares en matrimonio con la imagen ridícula que ofrece Remardo, emitiendo a través de su figura un mensaje bastante sugerente a todo nuevo rico que pretendiera medrar socialmente a través del matrimonio. Ahondaremos en la comicidad que destila este conflicto más adelante.

⁴²⁵ Ahora, Antón, a mi parecer
es, aunque estoy lastimado
cuanto vos y enamorado,
que dejemos la mujer.
Es santa y ha de obrar Dios,
si la seguís y la sigo,
algún notable castigo
en uno o entrambos dos. (Durá, 2016: 601)

licenciosa; hecho que motiva que salga el santo en su búsqueda y se reencuentre con ella tras resolverse la subtrama amorosa con una escena que destila grandes dosis de hilaridad. No será este el último pasaje de corte amoroso que presente la comedia, pues en la jornada tercera, en pleno contexto bélico, la pérdida de las localidades de Alarcos y Malagón también se ve salpicada por los amores de Zelimo y Muley por Ziñaya, ya que el rey Mohamad, mediando en la disputa por la joven, la promete al que mejor se la gane en el campo de batalla. Pese a estar la mano de Ziñaya en juego, ambos huyen de la contienda movidos por su cobardía, por lo que, para reclamar la mano de la joven, los dos se valen de una estratagema similar para hacer creer al rey que han entrado en combate: manchar sus vestiduras con sangre; argucia que les vale para poco más que despertar una carcajada entre el público, pues son sentenciados a muerte por su cobardía.

Precisamente esa comicidad a la que venimos haciendo referencia es la principal seña de identidad de la comedia protagonizada por el labriego madrileño, ya que destaca dentro del código facticio que la acoge, como bien ha apuntado Rosa Durá, por ser la pieza en la que lo humorístico recibe mayor desarrollo (2016: 383), hecho que puede hacerse extensible a todas las piezas de temática hagiográfica pertenecientes a la colección teatral de don Diego Sarmiento de Acuña. Varios son los medios de los que se sirve el dramaturgo para dotar a lo representado en las tablas de comicidad; así, a la hilaridad inherente a este pasaje en el que el bando moro queda retratado por la cobardía de dos de sus capitanes, habría que sumar otras escenas en las que lo cómico es mucho más manifiesto, como el cuadro en el que un molinero y un campesino, dando a Isidro por bobo por haber destinado la mitad de su grano para dar de comer a los pájaros, intentan robarle parte de su trigo cargando, sin ellos saberlo, unos costales portados por ángeles, descubriéndose los ladrones cómicamente al toparse, derramando el trigo que pretendían robar, y quedando ambos burlados al comprobar que Isidro ha asistido en silencio al conato de hurto.⁴²⁶ Mayor hilaridad rezuma la escena que da cierre a la

⁴²⁶ “Todo el labrador lo ha visto, / en gentil hurto hemos dado. / ¿Este era el loco atontado?” (Durá, 2016: 581). Se trata de una escena especialmente llamativa donde el dramaturgo demuestra su ingenio compositivo aunando materia hagiográfica y comicidad, pues nada se dice de este conato de hurto en el relato biográfico de Villegas: “sucedió que iba un día en tiempo de invierno –y estando la tierra cubierta de nieve– con un costal de trigo al molino, y vido sobre un árbol una banda de palomas. Pareciole que estaban hambrientas, revolvió con las manos y pies la nieve hasta descubrir la tierra y derramó en ella parte del trigo que llevaba [...] Vido esto otro hombre que también iba con trigo al molino y burló de él, diciendo que era caridad indiscreta [...] Llegaron al molino y vídose lleno el costal de trigo y, molido, creció la harina de suerte que no teniendo él en qué recogerla, le ayudó el otro que había hecho burla de él, alabando a Dios, así ellos como otros que tuvieron noticia del caso” (Leahy, 2015: 919).

subtrama amorosa protagonizada por los pastores en la que el sacristán Dinguindanga y el pastor Mojicón pretenden burlarse de ellos haciéndose pasar el último por un ángel; sin embargo los burladores resultan en realidad ser los burlados, pues no solo los pastores los ven llegar, sino que, además, con los pobres ropajes que el sacristán facilita a Mojicón para disfrazarse de ángel difícilmente podrían engañar a alguien,⁴²⁷ por lo que, tras hacerle creer los zagales que su treta ha funcionado, acaban dándole de palos.

También se vale el dramaturgo de algunos personajes que, con sus intervenciones, aportan grandes dosis de comicidad a lo dramatizado en las tablas, funcionando a modo de esos graciosos ‘a medias’ con los que ya nos topamos en la *Comedia de la vida y muerte de San Agustín*, pero que, en la pieza que nos ocupa, reciben mayor desarrollo. Uno de ellos será el moro mensajero que protagoniza un breve pasaje en la jornada tercera con ciertos tintes cómicos; escena cuya hilaridad radica en el equívoco que se produce al no reconocer el emisario al rey Mohamad y no querer, en consecuencia, comunicarle su mensaje, valiéndose el mensajero del aparte para enunciar sus comentarios jocosos.⁴²⁸ Pero, sin lugar a dudas, el mayor gracioso ‘a medias’ de la obra es Tenorio, pues prácticamente todas sus intervenciones en la comedia vienen cargadas de cierta dosis humorística: así, no solo no se contenta con seguir amonestando a Remardo durante su enlace, valiéndose del aparte, intentando frustrar el desposorio,⁴²⁹ sino que, además, mientras que los familiares de la joven lloran de regocijo, él se duele por “el destierro / de tu libertad, amigo” (Durá, 2016: 562). Tras el enlace se potenciará la vertiente cómica de Tenorio, pues cuando se reencuentra con el doliente recién casado, en vez de intentar consolarlo, se mofa de él,⁴³⁰ intensificando sus burlas al

⁴²⁷ Así describe la vestimenta de Mojicón una acotación: “Mojicón se pone media máscara de oro, una cabellera, una alba rota, unas alas malas” (Durá, 2016: 602). Esta indumentaria debía ser paródicamente similar a los ropajes que llevarán los actores que hicieran de ángeles en la comedia.

⁴²⁸ El moro mensajero llega a decir de su rey en un aparte que “Habla como papagayo” (Durá, 2016: 619). Previamente ya había apuntado en otro aparte que su interlocutor podría tratarse de “algún bellacón / que ser nuevo rey fingiese” (Durá, 2016: 617).

⁴²⁹

Tú llorarás por la miga,
por los ajos y gazpachos,
tú llorarás por la vida
que ahora en poco es tenida. (Durá, 2016: 561)

⁴³⁰

Ya dejo con vuestra suegra
a Isidro, y verle hacer
leyes a vuestra mujer
en lo de arar, alegre.
No me espanto yo, Remardo,
que procuréis el resguardo
que tan buena gente os dan,
pues os truecan el gabán
por hábito tan gallardo.

repetir cómicamente las razones que previamente había esgrimido Remardo para justificar su enlace con Casida,⁴³¹ momento en el que sus intervenciones pasan a ser una pulla casi constante hacia este y su desdichado matrimonio. Por otro lado, la figura de Tenorio también sirve para potenciar la ridiculez de la escena en la que Casida y Marina⁴³² recriminan a Remardo su frialdad a la hora de encargarse de sus asuntos, pues Tenorio viene a ser testigo de que su amigo no es más que un pelele en manos de su esposa y su suegra, carente de autoridad en su propia casa, y que no es capaz, siquiera, de amedrentarlas e imponer su voluntad por la fuerza, pues nada más las amenaza con el castigo físico⁴³³ ellas se le echan encima, por lo que no tiene más remedio que hacer su voluntad e ir a espiar a Isidro.

Que la obra sea, como puede observarse, bastante innovadora argumentalmente provoca que se vea deslucido, en cierta medida, el despliegue escenotécnico aparejado a los prodigios que suceden en ella. Ciertamente es que no ayuda a reivindicar el peso que tenían en la función los ingenios de tramoya el hecho de que, pese a ser Isidro un santo caracterizado por sus poderes taumatúrgicos, lo maravilloso no se prodigue en exceso en las tablas, pues algunos milagros se representan, tal y como se plantean en el texto dramático, sin mediar mecanismos escénicos;⁴³⁴ no obstante, en la comedia no solo

Míraros es bendición.
Pondré que queréis de grave,
según en vos todo cabe,
que os hablen con petición.
Menos desgaire y desdén.
Las plumas que os han echado...
El alma no habéis mudado
que es lo que yo quise bien. (Durá, 2016: 567)

⁴³¹ El dramaturgo se valdrán en varias ocasiones de este recurso para dotar de comicidad a lo representado en las tablas; entendemos que los actores debían recitar con cierto tono burlesco las palabras previas de sus interlocutores, potenciando así la comicidad inherente que estas repeticiones tenían ya de por sí al extrapolarse a un nuevo contexto.

⁴³² La suegra de Remardo tampoco se salvará del azote de la lengua de Tenorio, pues este, en su última intervención, también se burlará de la madre de Casida, ya que, según él, la vieja habría simulado su desmayo, provocado supuestamente por la intensidad de la disputa doméstica, para arrimarse lascivamente.

⁴³³
Mande, vele, riña el hombre,
cosa y hile la mujer.
Y si de estos medios llanos
no os valiéredes, sospecho,
según pesar me habéis hecho,
que han de llegar a las manos. (Durá, 2016: 585)

⁴³⁴ Así, ni el milagro del grano, al que ya hicimos alusión al hablar de los elementos cómicos, ni el del arado maravilloso tienen lugar mediante tramoya escénica, pues este último prodigio es referido verbalmente por Remardo.

intervienen tornos que facilitan rápidas desapariciones y mutaciones físicas⁴³⁵ o elementos de tramoya aérea,⁴³⁶ sino que, además, en su representación se hacen necesarios la presencia de ingenios escenotécnicos que incorporen elementos hídricos, pues el agua es fundamental para escenificar los dos mayores prodigios que tienen lugar en las tablas, la fuente que hace brotar Isidro milagrosamente con su aguijada para saciar la sed de Remardo⁴³⁷ y el cruce milagroso del río Jarama⁴³⁸ con el que Toribia prueba que en su retiro se ha mantenido casta. Prodigios que, a buen seguro, debían ser del agrado del respetable y que, pese a todo, dotaban a la representación de una espectacularidad considerable.

A modo de colofón solo cabría destacar que esta comedia se halla muy próxima a los modos de dramatizar la santidad que imperarán en la siguiente centuria, pues en ella se combinan las vivencias del santo con subtramas amorosas ampliamente desarrolladas, comicidad e ingenios de tramoya escénica que permiten al santo desplegar sus dotes taumatórgicas, distanciándose solamente del modelo de la comedia de santos, pese a las grandes dosis humorísticas que presenta la pieza, por no presentar aún un personaje que haga las veces del gracioso áureo.

3.2.8.2.10. La *Comedia de Santa Catalina de Sena*

Bastante innovadora resulta también la anónima *Comedia de Santa Catalina de Sena*, texto dramático⁴³⁹ que ha llegado hasta nosotros en los folios 61r-77r del códice 14767 de la Biblioteca Nacional, pues, al igual que la comedia anterior, combina las

⁴³⁵ Entendemos, según se desprende de las didascalias, que el Demonio se transformaba en labrador a la vista del público mediante un torno –“Vuélvese una tramoya en que parece el demonio transformado de labrador” (Durá, 2016: 596)– y que el santo, tras su milagrosa aparición en la jornada tercera, debía desaparecer de escena mediante otro bofetón, según se infiere de una acotación: “Desaparece con una tramoya que ha de haber en el monte sin que se eche de ver” (Durá, 2016: 624).

⁴³⁶ El encendido milagroso de la lámpara que tiene lugar en las postrimerías de la obra se ejecutaba mediante un artefacto de tramoya aérea: “Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia, y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no haya hecho sino matarse por el mismo humo y, sin que se vea, bajará el fuego” (Durá, 2016: 628). Se trata de un prodigio con base hagiográfica, referido a vuelapluma por Villegas: “que bajó del cielo a la lámpara de su sepulcro para que ardiese estando apagada” (Leahy, 2015: 925).

⁴³⁷ “Diciendo estas coplas está dando con el aguijada y salta un chorro de agua, y queda hecha como fuente” (Durá, 2016: 598).

⁴³⁸ El ingenio que permitía realizar a Toribia el prodigioso cruce se describe mediante una acotación en los siguientes términos: “va a pasar el río y echa el manto sobre el artesón al agua y, echándolo, ha de correr una tabla que de dentro ha de estar echada, como antepuerta de molino, de modo que tenga firme el manto y pase a pie firme y enjuto y vuelva a correr el artificio, y la quite el manto, y quede el río como estaba” (Durá, 2016: 608).

⁴³⁹ Se trata de la comedia hagiográfica inserta en la Colección Gondomar que menor porcentaje de metros de origen transalpino presenta, pues de sus 2198 versos tan solo 51, apenas un 2%, son de procedencia italiana (Durá, 2016: 125).

vivencias de la santa sienesa⁴⁴⁰ con intrigas secundarias y grandes dosis de comicidad y espectacularidad; de hecho la pieza arranca con una subtrama amorosa protagonizada por dos jóvenes, Ricardo y Otón, que se disputan los amores de Catalina sin que esta llegue realmente a ser consciente de las pasiones que levanta entre sus pretendientes,⁴⁴¹ pues el último de ellos cesa en sus pretensiones tras ser testigo de la extremada bondad de la joven al compartir sus vestiduras con un pobre. Las muestras de virtud y santidad de Catalina no persuaden a Ricardo, por lo que intentará meterse en casa de su amada, valiéndose de su criado Barbonato, por una ventana; conato que se frustrará al ser el galán testigo de una visión premonitoria en la que ve su propio cortejo fúnebre, dándose cierre a la intriga amorosa con Ricardo pidiendo perdón de rodillas ante el confesor de Catalina.⁴⁴²

Esta subtrama no será la única que se alterne con las vivencias de Catalina, pues se introduce otra intriga secundaria de corte histórico en la que se desarrolla brevemente el apoyo de Carlos V de Francia al antipapa Clemente, confluyendo con las vivencias de la santa al ser partidaria ella de Urbano VI e interceder en la resolución del conflicto apareciéndosele al monarca e instándolo a abandonar la causa del antipapa,⁴⁴³ aparición con la que se da cierre a la composición.

También merece ser destacada la presencia del humor en la pieza, pues, si bien es cierto que lo cómico no tiene tanto peso como en la comedia protagonizada por San Isidro, sí nos encontramos con una comicidad algo más evolucionada, ya que lo humorístico viene de la mano de un personaje muy próximo al gracioso áureo; nos referimos a Barbonato, criado de Ricardo, cuya comicidad no radica simplemente en la

⁴⁴⁰ El dramaturgo parece inspirarse de forma un tanto libre en la biografía de la santa difundida por Raimundo de Capua, confesor de Catalina, reduciendo la dilatada narración del beato italiano a unos pocos episodios, como su visión de Cristo en majestad frente a un monasterio dominico, la oposición de los progenitores de Catalina a la virtud de la joven y el episodio de la paloma que convence finalmente al padre del favor divino del que goza su hija, su matrimonio místico con el Hijo de Dios, su estigmatización o su sacrificio para salvar a la ciudad de Roma de la ira divina.

⁴⁴¹ Esta intriga secundaria se asienta en una de las licencias que se permite el dramaturgo con respecto de la fuente biográfica, pues ligada al primer pasaje desarrollado en esta subtrama está la visión del Cristo en majestad que experimentó Catalina frente a un convento de frailes dominicos “siendo ella quasi de seis años” (*Vida y milagros de la bienaventurada Sancta Catherina de Sena*, f. 23r), edad un tanto precoz, incluso en la época, para despertar tales pasiones.

⁴⁴² El dramaturgo identifica libremente a fray Raimundo con el confesor que asiste a la santa durante toda la comedia; licencia manifiesta, pues el beato italiano no conoció a Catalina hasta que esta no ingresó en la orden dominica y le fue asignado como confesor hacia 1373.

⁴⁴³ Entendemos que la base de esta escena radica en la relación epistolar que mantuvo en vida santa Catalina con diversas personalidades de la época, entre ellas los dos papas y el monarca francés, para mediar en la resolución del conflicto ocasionado con la elección de Roberto de Ginebra como papa en septiembre de 1378.

jocosidad aparejada a sus intervenciones, como ocurría con los graciosos ‘a medias’ de la pieza inspirada en las vivencias del santo labrador, sino que en él ya encontramos, pese a la gran distancia que lo separa aún del gracioso prototípico, algunas de las principales señas de identidad del donaire áureo, pues a sus apostillas cómicas hay que sumar la ridícula falta de arrojo que lo lleva a desamparar a su amo en su primer encuentro con Otón⁴⁴⁴ y a abandonarlo tras comprobar que Ricardo es el muerto del cortejo fúnebre, episodio en el que se aúnan cobardía y superstición.⁴⁴⁵

Quizá la principal seña de identidad de la *Comedia de Santa Catalina de Sena* sea la espectacularidad que exige su acción dramática para ser llevada a las tablas, pues requiere ineludiblemente de distintos elementos de tramoya vertical;⁴⁴⁶ según se desprende de las didascalias que presenta el texto había dos ingenios, un “trono” en el que tenían lugar principalmente las apariciones celestiales,⁴⁴⁷ tramoya principal y más

⁴⁴⁴ Al oír ruido, Barbonato “Acobárdase [...] y busca dónde esconderse” (Durá, 2016: 685), creyendo que se trata de la justicia que viene a prenderlos, y tras marcharse Otón no duda en atribuirse el mérito de haber amedrentado al rival de su amo cuando en realidad lo ha dejado desamparado –“que si no nos envistió / fue porque el puesto estar vio / ocupado de los dos” (Durá, 2016: 686)–, envalentonándose verbalmente, como buen cobarde, una vez que ha desaparecido el peligro:

y así ya no hagas cuenta
de que vuelva más acá,
y si volviere aquí está
quien a él y aún a otros treinta,
como sean de su talle,
los pondré en aprieto tanto
que tomen de puro espanto,
aunque no quieran, la calle. (Durá, 2016: 686)

⁴⁴⁵ Como evidencia la acotación que acompaña al abandono definitivo de Barbonato, esta escena debía ser bastante cómica, pues “Vase huyendo el criado de su amo como espantado haciéndole la cruz” al grito de “¡Hágote sombra la cruz!” (Durá, 2016: 717), creyendo que Ricardo es un fantasma.

⁴⁴⁶ La tramoya vertical no será lo único que confiera espectacularidad a lo dramatizado en las tablas, pues las apariciones, ya en la jornada segunda, de Cristo en el monte debían ejecutarse, pese a los pocos datos que aportan las didascalias, mediante algún torno, como en la comedia protagonizada por San Isidro, y el fuego que asoma “como que se quema Roma” (Durá, 2016: 731) debía tener lugar a través de algún ingenio pirotécnico o ígneo; por otro lado, el texto didascálico que alude a los estigmas que presenta la santa en sus manos –“Ha de tener puestas santa Catalina las llagas en las manos sin que se vean, curiosamente hechas” (Durá, 2016: 728)– nos hace pensar que de ellos debía rezumar algún fluido que simulara ser la sangre de la santa sienesa.

⁴⁴⁷ Según la tradición legendaria de la santa, la primera aparición de Cristo que Catalina experimentó consistía en un “thálamo real muy adornado de gran hermosura y en él una muy rica y preciosa silla, en la qual vio assentado al Salvador del mundo” (*Vida y milagros de la bienaventurada Sancta Catherina de Sena*, f. 23v), por lo que entendemos que el “trono” que se abre, al que constantemente hacen alusión las acotaciones que presenta el texto, o bien podía ser una nube, “artefacto aéreo [...] que consistía en una estructura recubierta de telas u hojas de cartón piedra simulando inicialmente una nube, que se abría para mostrar los personajes, encarnados en actores o en efigie, que se ocultaban en su interior” (Sirera, 2002: 18), pues como apuntaba el profesor Sirera el término “trono” también designaba este tipo de ingenios de tramoya vertical (2002: 60), o simplemente consistiera, por qué no, en un trono pintado en una cortina, tal y como parecen sugerir las didascalias: “ciérrase el trono o cortina” (Durá, 2016: 705); lienzo en el que se recrease pictóricamente el sitio en el que la santa había visto a Cristo en majestad y que sirviese para ocultar en el plano superior algún ingenio de tramoya vertical.

usada en la comedia,⁴⁴⁸ y un segundo ingenio que debía estar en el tablado, aludido en las didascalias como “artificio de abajo” (Durá, 2016: 720). Ambas tramoyas mediaban a la vez en la escenificación de la aparición en la que Cristo, cerrando la primera jornada, devuelve a Catalina los ropajes que previamente la santa sienesa le había ofrecido al hacerse pasar por un menesteroso necesitado de abrigo, prodigio cuya escenificación es referida en el texto dramático a través de varias acotaciones: así, tras colocarse la actriz que representaba a la santa italiana en el “artificio de abajo” y abrirse el trono en el piso de arriba y aparecerse “Cristo de pobre con el vestido y manto de Catalina” (Durá, 2016: 720), irían “bajando Cristo y subiendo Catalina por su artificio” (Durá, 2016: 721) hasta un punto intermedio entre ambos planos, espacio en el que tendría lugar la dación; una vez devuelto el manto, ambos personajes volverían a sus respectivos planos para dar cierre a la jornada: “Sube Cristo y baja Catalina por su artificio y suena la música” (Durá, 2016: 722). Por tanto, esta comedia no solo sería uno de los pocos textos dramáticos hagiográficos incluidos en la Colección Gondomar en el que se atestigua la utilización de tramoya aérea doble,⁴⁴⁹ sino que, teniendo en cuenta que esos dos planos de acción a los que venimos haciendo alusión parecen apuntar a que la pieza debió ser compuesta para ser representada en un corral de comedias,⁴⁵⁰ nos encontraríamos ante un testimonio textual relativamente temprano en el que se

⁴⁴⁸ Mediante esta tramoya bajarán Cristo y la Virgen para que el Hijo de Dios se despose con Catalina – “Suena la música y bajan juntos María y Cristo, y Catalina elevada mirándolos cómo bajan” (Durá, 2016: 703) y “Suena la música y vase poco a poco subiendo la peana y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su Madre, y ciérrase el trono o cortina” (Durá, 2016: 705)–, empleándose de nuevo dicho ingenio cuando la Virgen baja del corredor superior con un rosario para ofrecérselo a la santa italiana: “Baja María con un rosario en las manos que se vea y suena la música” (Durá, 2016: 739) y “Tórnase a subir Nuestra Señora” (Durá, 2016: 470). Llegados a este punto cabría apuntar que cuando en el texto dramático se emplea el adjetivo “elevada” que aparece en las dos primeras acotaciones que hemos citado en esta nota se hace referencia, como ya vimos en la pieza protagonizada por fray Diego, a que la actriz que representara a Catalina estaría simulando estar arrobada y no que estuviera levitando, pues a pesar de haber en el tablado un ingenio de tramoya vertical no hay nada en el texto que indique que la santa estuviera realizando algún tipo de vuelo místico; de hecho, tras la primera aparición celestial en la que, según una acotación “Ciérrase el trono quedándose elevada Catalina” (Durá, 2016: 690), al acercarse a la santa sus padres, esta “Vuelve en sí” (Durá, 2016: 691), acotación que, en nuestra opinión, respaldaría nuestra teoría del arrobamiento.

⁴⁴⁹ La otra pieza en la que se constata la utilización de estas tramoyas aéreas complejas es la *Comedia de San Segundo*, de Lope de Vega, texto dramático cuyo estudio abordaremos a continuación.

⁴⁵⁰ A esta supuesta representación en un local teatral comercial también apuntaría el hecho de que en la acotación que se describe la aparición que cierra la composición dramática, a modo de cuadro final apoteósico, en la que aparece Catalina “en lo alto vestida de monja y una corona de espinas en la cabeza y un Cristo en la mano izquierda y un corazón en la derecha” (Durá, 2016: 745), no se hace alusión al trono que, hasta ese momento, viene ocultando las visiones que tienen lugar en el plano superior, por lo que dicha aparición debía tener lugar en otra zona del corredor, evidenciándose, por tanto, de este modo que debía estar segmentado en nichos a la manera de los corrales de comedias (Ruano de la Haza, 1988: 94).

evidenciaría la utilización de este tipo de tramoyas aéreas complejas⁴⁵¹ en un local teatral comercial.

Por otro lado, también cabe señalar que la obra sigue la tendencia generalizada en el teatro hagiográfico del último cuarto del XVI, como venimos viendo en estas páginas, de ocultar actos violentos de la mirada del espectador, pues el dramaturgo, al recrear el pasaje biográfico en el que Catalina, con el propósito de salvar a Roma de la ira divina⁴⁵² que amenazaba con destruir la ciudad junto con sus habitantes,⁴⁵³ ofrece su cuerpo para sufrir los estragos del furor divino, saca a la santa de escena para que sea flagelada por unos demonios, simulándose la flagelación acústicamente –“Llevan a Catalina y suena el ruido de los azotes” (Durá, 2016: 740)– y siendo referidos

⁴⁵¹ Las tramoyas aéreas dobles fueron un recurso escenotécnico bastante habitual en el teatro hagiográfico, como bien atestiguan la lopesca *Comedia de San Segundo*, cuyo estudio acometeremos a continuación, o el anónimo *Diálogo de la conversión de Nuestro Padre Ignacio de Loyola*, obra en la que nos centraremos al abordar la dramaturgia inspirada por el santo guipuzcoano.

⁴⁵²

No pidas, esposa amada,
que deje de poner fin
a tan odioso motín
[...]
Dan en este pueblo injusto
en sangre de mi fiel
vicario, y hagan en él
aquello que les dé gusto,
que acabada esta hazaña,
yo, con iracundo intento,
ejecutaré al momento
sobre ellos mi gran saña.
La ciudad será abrasada,
no seré con hombre afable,
que en crimen tan detestable
intentaré alzar la espada. (Durá, 2016: 735)

⁴⁵³ Según Raimundo de Capua, para salvar a Roma y a sus moradores de los disturbios que tenían lugar en la Ciudad Eterna, fruto del cisma que la Iglesia Católica estaba viviendo en su seno y que amenazaban con destruir la ciudad, la santa pidió sufrir en sus carnes el castigo divino para redimirla: “Señor, pues no puede ser que no se haga esta tu justicia, suplíctote que no deseches las plegarias de tu sierva, y qualquier penas que sean devidas a este pueblo vengan sobre mi cuerpo, porque de muy buena voluntad y muy de grado por la honra de tu sancto nombre y por tu sancta Iglesia beberé yo este cálice de pasión y muerte corporal [...] A esta voz más de la mente que del cuerpo de la sancta virgen, calló la boz del Señor [...] dando por ello a entender que ansí se haría [...] Y ansí se hizo, que desde aquella hora luego primeramente cessó la murmuración del pueblo poco a poco, y después de todo en todo, y toda la pasión y pena sufrió la sancta virgen [...] porque aquellos infernales serpientes, havida licencia de la divina permissão, con tan grande crueldad mostraron su diabólico furor sobre su cuerpo virginal que ninguno de los que la veían havía que no le pareciesse ver con sus ojos creíble lo que por fe que a las palabras virginales daban tenían ser muy gran verdad. Ca aquel cuerpo de la virgen era tan atormentado cada día y hora muy más de lo acostumbrado y tan flaco, que solo el cuero tenía junto con los huessos en tanto que no parecía cuerpo bivo, mas ya consumido y gastado de la tierra como de muchos días muerto [...] Crecían continuamente en su cuerpo los tormentos y penas con que a vista de todos se consumía, pero ni por esto cesava de la continua oración y cada día y cada hora con mayor hervor y más prolixamente” (*Vida y milagros de la bienaventurada Sancta Catherina de Sena*, ff. 252v-253r).

verbalmente los efectos del azotamiento en el cuerpo de la santa: “¿Que no te da pena ver / tinto de tu sangre el suelo?” (Durá, 2016: 741).

Llegados a este punto, solo cabría apuntar que tanto la comedia que nos ocupa como la protagonizada por San Isidro evidencian que el proceso de gestación de la comedia de santos áurea estaba llegando a su fin, pues si la *Comedia de Santa Catalina de Sena* presentara un gracioso plenamente desarrollado y la subtrama amorosa que se alterna con las vivencias de la santa la acompañara hasta las postrimerías de la composición, estaríamos ante un producto en total sintonía con los modos de representar la santidad que imperarán en la siguiente centuria.

3.2.8.2.11. La *Comedia de San Segundo*

Al contrario que las otras dos piezas hagiográficas pertenecientes a la Colección Gondomar cuya composición se atribuye al ingenio de Lope de Vega, pocas dudas genera la *Comedia de San Segundo*, pues en el propio texto,⁴⁵⁴ a modo de colofón, se afirma que “Lope de Vega la acabó en Alba en 12 de agosto de 1594 años”⁴⁵⁵ (Durá, 2016: 927); fecha que cuadra con el marco celebrativo para la que se compuso, pues según atestigua Antonio de Cianca en su *Historia de la vida, invención, milagros y translación de S. Segundo*, la comedia fue representada el domingo 18 de septiembre de 1594 en la catedral de Ávila, inserta en los festejos por la traslación de los restos del santo a dicho templo⁴⁵⁶ (f. 69r).

Atendiendo al título que encabeza el texto dramático, se entiende que su protagonista es San Segundo, primer obispo y patrón de Ávila; sin embargo, el protagonismo absoluto del santo no tiene lugar hasta la tercera jornada, pues comparte

⁴⁵⁴ La comedia ocupa los folios 123r -148v del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional; integrada por 2923 versos, presenta una notable polimetría, pues en su texto se combinan redondillas, quintillas, romances, sonetos, tercetos encadenados, octavas reales, endecasílabos sueltos y liras, con un porcentaje de metros de origen transalpino del 18% (Durá, 2016: 125).

⁴⁵⁵ Como apuntaban Morley y Bruerton, y comentamos a vuelapluma en su momento, pese a que en el código se asevera que es “autógrafa” (f. 1r), debe tratarse de una copia del manuscrito original autógrafa (1968: 75).

⁴⁵⁶ Si cupiera alguna duda acerca de la paternidad de la *Comedia de San Segundo*, quedaría totalmente despejada con la relación que ofrece Cianca, pues en ella el avilés apunta la autoría de la pieza –“se representó un auto que había compuesto Lope de Vega de la vida y muerte del bienaventurado San Segundo, de muy buena traza y compostura y muy elegante y medido verso” (f. 69v)– y da cuenta por extenso de su argumento; resumen que casa a la perfección con el contenido del texto inserto en el código 14767. Por otro lado, cabría apuntar que, según figura en la base de datos *CATCOM*, la obra fue escenificada por la compañía de Alonso de Cisneros y gozó de una segunda representación al día siguiente, 19 de junio, en el patio del hospital de La Magdalena, teatro principal de la localidad durante los siglos XVII y XVIII (Bernaldo de Quirós, 2006: 20).

el foco de la dramatización con Santiago el Mayor en la primera jornada, centrada en las labores del apóstol en la península ibérica y los acontecimientos previos a su martirio,⁴⁵⁷ y en la jornada segunda con el resto de los Santos Varones Apostólicos, dramatizándose su ordenación como obispos por San Pedro y los acontecimientos que vivieron en Acci, actual Guadix, previos a la segregación y dispersión del grupo por tierras hispanas. Materia legendaria⁴⁵⁸ entre la que se intercala, como suele ser lo habitual en las últimas composiciones dramáticas que venimos estudiando, un pasaje de temática amorosa protagonizado por Vandalino y Luparia,⁴⁵⁹ de cuyos amores se sirve Lope para introducir en la representación al pueblo accitano y sus creencias religiosas.

Escenográficamente la *Comedia de San Segundo* está en sintonía con las últimas composiciones de la Colección Gondomar que venimos abordando, pues, pese a que

⁴⁵⁷ En concreto se teatraliza la conversión de los Santos Varones Apostólicos, la aparición mariana en Zaragoza que originó, según la tradición, la edificación de la futura Catedral del Pilar y la disputa del apóstol con Fileto y Hermógenes, cuya conversión fue el catalizador de su prisión y posterior martirio, hechos estos últimos que solo son referidos verbalmente en el arranque de la segunda jornada.

⁴⁵⁸ Menéndez Pelayo, primer editor de la comedia que nos ocupa, apuntaba como fuente de la obra la *Historia de la vida, invención y traslación de S. Segundo*, de Antonio de Cianca, publicada, según el erudito santanderino, en 1593 (1949: 33), supuesto que también parece compartir Morrison, pues anota la misma fecha de publicación de la obra de Cianca (Durá, 2016: 261); entendemos que el origen de esta hipótesis, errada a todas luces, debió radicar en que don Marcelino no manejaba una copia del texto del avilés, sino una fuente indirecta en la que ya estuviera equivocada la fecha de publicación, pues no solo se trata de una obra, tal y como reza su portada, publicada en 1595, sino que, además, como acabamos de apuntar unas notas atrás, la obra de Cianca recoge por extenso el argumento de la comedia. En nuestra opinión, Lope de Vega se habría inspirado en distintas fuentes a la hora de componer la *Comedia de San Segundo*; para dramatizar las vivencias de Santiago el Mayor –primera jornada y arranque de la segunda– se habría basado en la biografía del apóstol compilada en el primer volumen del *Flos sanctorum* de Villegas, llegando incluso a parafrasear Lope algún pasaje que, de entre las distintas fuentes hagiográficas que hemos consultado, solo recoge el texto del toledano, pues mientras que Villegas afirma en su relato que “No pudo ya sufrirlo Abiathar, que era pontífice aquel año. Hizo la señal del concierto y uno de los escribas, llamado Josías [...] le echó una soga a la garganta” (f. 239v) el Fénix apunta que “porque en haciendo Abiatar / la seña al romano fiero, / al santo cuello Josías / aprieta un cordel estrecho” (Durá, 2016: 875). Para dramatizar las vivencias de los siete Santos Varones en la segunda jornada es posible que Lope se inspirara en la hagiografía de San Torcuato que recoge Villegas en el mismo volumen de su *Flos sanctorum*, pues Lope no se hace eco, al igual que el toledano, del hospedaje que según la tradición la noble Luparia dio a los Santos Varones (López Martín, 1983: 111). En cuanto a la tercera jornada, debido a la escasa información que se maneja acerca de la biografía del santo –Cianca al referirse a las vivencias de Segundo en Ávila llega a afirmar que “lo que en particular huviesse hecho, ni los discípulos que tuvo, ni los milagros que en vida hizo [...] ni las dificultades y persecuciones que en ello tuvo no nos puede constar, porque no se hallan escrituras dello” (f. 37v)–, todo lo dramatizado en ella puede adjudicarse al ingenio de Lope, pues consiste básicamente en la representación de la supuesta caridad desmedida del santo, su resistencia a las tentaciones demoníacas y su óbito, con el que se da fin a la composición.

⁴⁵⁹ Nos resulta difícil catalogar los amores de Vandalino por Luparia como subtrama, ya que en realidad son desarrollados en un extenso pasaje, integrado por medio millar de versos, y, por tanto, su historia no va emergiendo en distintos puntos de la composición, pues se inicia, ya en la jornada segunda, con la confesión de las pasiones que Vandalino siente por Luparia a Trancredo y concluye, en la misma jornada, con la consulta de la joven a la diosa Diana acerca de estos amores y la conveniencia de desposarse con su pretendiente.

parte de los prodigios que rodean a los santos o son referidos verbalmente⁴⁶⁰ o no requieren de ingenios escenotécnicos para ser llevados a cabo,⁴⁶¹ suceden en las tablas varias apariciones que confieren a lo dramatizado de gran espectacularidad: así, en la primera jornada, se asiste a la aparición mariana que la tradición vincula al origen de la catedral del Pilar,⁴⁶² prodigio que tiene lugar, como constatan las didascalias, a través de tramoya aérea –“Tócanse chirimías y baja Nuestra Señora con dos ángeles”⁴⁶³ (Durá, 2016: 961); fastuosidad que parece que va *in crescendo* conforme avanza la acción, pues, como evidencian varias acotaciones, en la aparición demoníaca que acontece en la segunda jornada se combinan un torno con elementos ígneos⁴⁶⁴ y el derrumbamiento, entendemos que también bastante espectacular, del templo de Diana que tiene lugar al abandonar el ente demoníaco las tablas.⁴⁶⁵ Pero, sin lugar a dudas, las mayores dosis de espectacularidad debían venir de la mano de la doble tramoya aérea mediante la cual Santiago asiste a Segundo para vencer a la tentación demoníaca, alarde escenotécnico que viene referido en varias acotaciones y que tendría lugar en diversas fases: en un primer momento aparecería en el aire el apóstol Santiago, “en una nube”, desde donde ofrecería a su discípulo un báculo de obispo que lo ayude a ahuyentar al demonio,

⁴⁶⁰ No tendrán lugar ante la mirada del respetable ni el derrumbe milagroso del puente que, en la jornada segunda, protege a los Varones Apostólicos de la persecución de los accitanos a la vez que muestra a los perseguidores que poco pueden sus dioses contra la voluntad de Cristo, moviendo a los supervivientes a abrazar la fe de Segundo y los suyos, ni, ya en la tercera jornada, el milagro de la fuente de la que mana trigo, prodigio que muestra el respaldo divino a la caridad de Segundo, pues ambos son referidos verbalmente.

⁴⁶¹ En la escenificación del milagro del lienzo con el que Santiago protege a Fileto de la ira de Hermógenes por la conversión de su discípulo al cristianismo no es necesario que medie ningún ingenio de tramoya escénica, pues cuando el maestro intenta herir a Fileto simplemente se le paraliza el brazo – “Helado se me ha la mano. / Con la daga apenas puedo / llegarle a herir” (Durá, 2016: 871)–, hecho que supondrá también la conversión de Hermógenes, pues tras experimentar el poder de Cristo en sus propias carnes no puede seguir negando su divinidad. Tampoco necesitaba de ningún ingenio el prodigio de la estatua parlante de Diana, pues, tal y como refieren las didascalias, tendría lugar con una actriz que simulara ser la deidad olímpica –“Descúbrese una estatua o ídolo que habla, o sea una mujer vestida, y aparezca sobre un altar” (Durá, 2016: 890).

⁴⁶² Aquí ha de ser fabricado
un templo en su nombre de ella
y en la señal que ha quedado.

[...]

Del Pilar de Zaragoza
se llamará eternamente. (Durá, 2016: 863)

⁴⁶³ Según la tradición la Virgen se apareció, como recoge Villegas en su *Flos sanctorum*, sobre un pilar de jaspe rodeada de ángeles: “le apareció la sacratísima Virgen nuestra Señora sobre una columna o pilar de Jaspe que allí estava, rodeada de gran número de ángeles que le cantaban con dulcísima armonía” (f. 239r). Nada se dice en el texto acerca de esta columna, por lo que entendemos que Lope, tal vez movido por la complejidad de hacer aparecer a María y un coro angélico sobre un pilar, al escenificar esta aparición conculca con la fidelidad a las fuentes que manifiesta a lo largo de la composición y los hace aparecer suspendidos simplemente en el aire.

⁴⁶⁴ “aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego” y “En dando vuelta la tramoya salga el Demonio” (Durá, 2016: 899).

⁴⁶⁵ “Vase y cae el templo” (Durá, 2016: 900).

subiendo para tomarlo “por invención San Segundo” y, tras agradecer en las alturas al apóstol su auxilio, “Vase bajando San Segundo y desaparece Santiago” (Durá, 2016: 913); prodigio que, como se recordará, guarda semejanzas manifiestas con el que tenía lugar en la comedia protagonizada por Catalina de Siena, pues su única diferencia radica en que, en el caso de la *Comedia de San Segundo*, tenemos la certeza de donde fue ejecutado. No será esta la última aparición espectacular que tenga lugar en las tablas, pues Lope vuelve a congratular al respetable con la aparición de “una Inspiración del cielo en forma de ángel” (Durá, 2016: 918), en la que el ente revela en sueños a Segundo las circunstancias que rodearán el descubrimiento de su cuerpo y la posterior traslación de sus restos a la catedral avileña.⁴⁶⁶

Como puede observarse, se trata de una composición dramática bastante innovadora tanto argumental como técnicamente a la que, para situarse en posiciones de vanguardia dentro del teatro hagiográfico de finales de siglo, solo le faltaría un elemento: la comicidad. Ciertamente es que pueden percibirse tenues pinceladas jocosas en algunos pasajes, como en la conversación que mantienen Hermógenes y Fileto previa al enfrentamiento con Santiago, en la que el discípulo, por su cobardía, se muestra ridículamente reticente a aprender a invocar espíritus, o el pasaje en el que, tras el primer embate demoníaco a la virtud de Segundo, Lucifer se burla de Satanás por su fracaso –“¡Qué bien, Satanás, lo hiciste” / ¿No pides el galardón?” (Durá, 2016: 914). Pese a ello, resultan insuficientes ante el despliegue de recursos cómicos que presentan algunas composiciones coetáneas, por lo que, al menos en cuanto a lo que innovación dramática se refiere, la comedia que nos atañe, pese a deberse a la pluma del Fénix de los ingenios, quedaría relegada a un segundo plano en la configuración de la comedia de santos áurea, aunque supone, eso sí, un buen testimonio de la tendencia de los dramaturgos a dotar de grandes dosis de espectacularidad a lo representado en las tablas y a integrar elementos de corte amoroso en las piezas protagonizadas por santos.

3.2.8.2.12. La *Comedia de San Jacinto*

La última obra de temática hagiográfica incluida en la colección dramática de don Diego Sarmiento de Acuña que abordaremos es la *Comedia de San Jacinto*, localizada

⁴⁶⁶ En este breve pasaje, junto a los monarcas Carlos I y Felipe II, se hace alusión a don Jerónimo Manrique de Lara, obispo de Ávila por aquellas fechas y promotor de la traslación del cuerpo del santo como atestigua Cianca, por lo que estos versos no supondrían un “tributo rendido [...] a la memoria de su primer protector” como afirmaba Menéndez Pelayo (1949: 31), sino más bien un encomio a quien, a buen seguro, debió encargarse de la composición dramática a su antiguo protegido.

en los folios 149r-171r del manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, compuesta por Alonso Remón⁴⁶⁷ –Ramón según el manuscrito–, y cuya representación puede localizarse entre 1594-1595,⁴⁶⁸ inserta en el contexto celebrativo con motivo de la canonización del santo polaco que da nombre a la composición dramática.⁴⁶⁹ Al igual que en la lopesca *Comedia de San Segundo*, si atendemos a su título no deberían haber dudas acerca del protagonista de la obra;⁴⁷⁰ sin embargo Jacinto, de forma similar a como sucede con Segundo, no toma las riendas de la acción dramática hasta mediados de la jornada segunda, pues cede el protagonismo en la primera a la tríada formada por Santo Domingo, San Francisco de Asís y el rey castellano Fernando III.⁴⁷¹ A partir de

⁴⁶⁷ Prolífico escritor –a su pluma se deben no solo composiciones dramáticas, cifradas hiperbólicamente por algunos biógrafos en más de doscientas piezas, sino también textos morales, manuales de predicación o exégesis bíblicas (Candau, 2015: 32)–, nacido en 1561 en Vara del Rey, provincia de Cuenca, y que, tras formarse en las universidades de Alcalá y Salamanca y ejercer de presbítero en Toledo y Madrid, ingresó en 1604 en la orden de La Merced (Paniagua, 2002: 418-419). A su pluma se debe otra de las composiciones dramáticas insertas en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, la *Comedia del católico español, el emperador Teodosio*; pieza que, a pesar de que como apunta la profesora Ferrer “tiene la misma estructura basada en la exhibición de una vida ejemplar que caracteriza a una comedia de santos” (2012: 171), no se ajusta al concepto de teatro hagiográfico que venimos manejando en estas páginas y, en consecuencia, no abordaremos su estudio.

⁴⁶⁸ No hay consenso por parte de la crítica a la hora de fechar la supuesta representación de la comedia –según el propio manuscrito “nunca representada” (Durá, 2016: 927); para Fernández Nieto, la comedia fue llevada a las tablas el 10 de abril de 1594 (Arata, 1996: 14), fecha que postergan Roux, que considera que fue escenificada entre 1594-1595 ante Felipe II y la familia real (Durá, 2016: 341), y Arata, que atrasa unos meses la fecha propuesta por Fernández Nieto, pues según la loa asistió al espectáculo –o estaba prevista su presencia– el archiduque Alberto de Austria, obispo de Toledo, cargo al que accedió en diciembre de 1594 (1996: 14). Algo más claro está, en nuestra opinión, el lugar en el que fue representada la comedia, pues solo su escenificación en Madrid justificaría las diversas alusiones a la Villa y Corte y al que sería, con el paso del tiempo, su patrón, San Isidro; ahondaremos en estas referencias más adelante.

⁴⁶⁹ Debieron escenificarse en territorio hispano varias comedias protagonizadas por San Jacinto con motivo de su canonización, pues tenemos noticia, al menos, de otra pieza representada en Écija el 11 de octubre de 1595, tal y como da cuenta el anónimo autor, de origen polaco, del *Diario de una peregrinación por Italia, España y Portugal* (Adamczyk, 1985: 390): “Llegué a Ecija a las ocho de la noche y vi una comedia sobre nuestro San Jacinto, al cual no le llaman de otra manera sino Padre Santo” (Adamczyk, 1985: 426).

⁴⁷⁰ Integrada por 2712 versos, la comedia presenta una acusada polimetría, suponiendo los metros de origen italiano un 31% del total (Durá, 2016: 125). Lo más llamativo en cuanto a la métrica del texto es la presencia de varios versos esdrújulos, formando tanto un soneto como una tirada de 31 endecasílabos sueltos.

⁴⁷¹ Tras asistir Jacinto al milagro obrado por Santo Domingo de la resurrección del sobrino del cardenal Esteban de Fosanova y vestir el hábito dominico, el santo castellano vuelve a su patria, donde se encuentra con San Francisco; una vez se entrevistan ambos con el monarca Fernando III y le muestran las bulas papales que les autorizan a erigir monasterios en tierras castellanas, empiezan los dos santos a realizar el cometido que los ha llevado al Reino de Castilla: asentar en sus tierras sus respectivas órdenes. Pasado un año, Domingo vuelve a Italia y encomienda a Jacinto realizar labores de apostolado en su patria, siendo este el momento en el que arranque el protagonismo de San Jacinto, tras 1491 versos, más de la mitad de la composición dramática. Este hecho confiere a la *Comedia de San Jacinto* cierta extrañeza argumental, pues parece que el dramaturgo pretenda justificar la representación de una obra protagonizada por un santo polaco en Madrid, intentando ligarlo a la villa a través de la labor de Santo Domingo y vincular su figura con la de San Isidro, dejando al final de la composición un mensaje bien claro en boca del rey Alfonso X, pues al igual que Polonia intenta que Jacinto sea canonizado –hecho del que tiene noticia gracias a una misiva–, los españoles tienen que hacer lo propio con Isidro:

Dice que trata ponello

este momento se condensa una dilatada existencia dedicada a la predicación, por lo que el dramaturgo se ve obligado a referir los hechos biográficos más señeros del santo⁴⁷² por boca de personajes secundarios, ajenos a la acción, que dan cuenta tanto de los saltos cronológicos como de las acciones que ha llevado a cabo el dominico polaco durante esos lapsos, reservándose la aparición de Jacinto en escena para dramatizar pasajes puntuales de su vida ligados a hechos sobrenaturales, como el cruce milagroso del río Vístula. El dramaturgo intenta aderezar la dramatización de las vivencias del santo introduciendo una breve subtrama protagonizada por las huestes comandadas por Gengis Kan⁴⁷³ y sus incursiones en la zona este de Europa que confluye con la trama protagonizada por Jacinto al interrumpirse su labor apostólica en aquellas tierras con la llegada de las tropas mongolas, viéndose obligado a volver a Polonia; sin embargo, y pese a los esfuerzos del dramaturgo por dotar de cierto dinamismo a su composición, esta viene a resultar, en definitiva, en un producto bastante tosco argumentalmente, pues básicamente está integrada por una serie de escenas, bastante esquemáticas por lo

en el número de santos
por ser sus milagros tantos
y dame aquí parte de ello.
Gloria a Dios que ha florecido
en tiempo que aquí en España
de Isidro, con copia extraña,
milagros hemos tenido.

[...]

De canonizar tratemos
a Isidro en modo sucinto,
pues de este nuevo Jacinto
lo que hace Polonia vemos. (Durá, 2016: 1007-1008)

Mensaje que, al dar cierre a la composición dramática, resulta un tanto chocante, pero que ha de entenderse en el contexto del proceso de canonización de San Isidro, iniciado 1563 (Río Barredo, 1998: 150) y respaldado por el monarca Felipe II (Fernández Montes, 2001: 66). Por tanto, a nuestro parecer, cabrían varias posibilidades: o que el espectáculo dramático en el que iba a representarse la comedia fuera organizado por el Ayuntamiento de Madrid y, en consecuencia, funcionara como elemento propagandístico del proceso de canonización que tantos esfuerzos estaba costando a la Villa y Corte o que, como conjeturaba Roux, la comedia fuera compuesta para ser representada ante Felipe II o, al menos, que estuviera prevista su presencia, y este pasaje final fuera un guiño al respaldo de la Corona en dicho proceso.

⁴⁷² Los principales legendarios de la época no se hacen eco de las vivencias del santo polaco, por lo que cabría la posibilidad de que Remón se hubiera inspirado en alguna de las dos hagiografías individuales publicadas en 1594, la *Relación de la vida, milagros y canonización del Bienaventurado Sant Jacinto, Confessor, de la Orden de Predicadores* de fray Antonio de Armaza, publicada en Valladolid, y la *Historia de la vida, y milagros, y canonización del B. Padre S. Hyacintho* de fray Diego Mas, publicada en Valencia (Simón Díaz, 1977: 31), de la que conservamos varios ejemplares, uno de ellos en la Biblioteca Nacional bajo la signatura R/18869. No hemos podido consultar ninguna de las dos obras, por lo que, muy a nuestro pesar, pocos datos más podemos aportar acerca de las posibles fuentes de las que bebió el dramaturgo a la hora de componer la obra.

⁴⁷³ Si bien el texto dramático alude al gran Kan del pueblo mongol, en realidad se trata de un anacronismo, pues cronológicamente Jacinto debió verse envuelto en las incursiones de las tropas mongolas en tierras de la actual Ucrania, donde el santo era prior de un monasterio (Réau, 1997: 137), lideradas por Batú Kan, nieto de Gengis, que tuvieron lugar unos lustros después de la muerte de su abuelo.

general y con poca relación entre sí,⁴⁷⁴ hilvanadas por esos personajes secundarios que, como quedó dicho unas líneas más arriba, a modo de aglutinante dramático refieren verbalmente todas las vivencias del santo que no tienen lugar en las tablas.

La pobreza argumental de la obra de Remón se ve compensada en el plano escenotécnico, pues en ella suceden, como ya hemos ido apuntando, diversos prodigios y materializaciones milagrosas; así, tras la muerte de Jacinto, este se le aparece al obispo de Cracovia a través de una tramoya aérea descrita en el texto dramático en los siguientes términos:

“ábrese una nube grande llena de gloria, aparece una escalera de oro por ella subiendo una procesión de ángeles con arpas, Nuestra Señora de la mano con San Jacinto con hábito lleno de estrellas, una palma en la mano y en ella dos guirnaldas. San Estanislao vestido de obispo al pie de la nube, y habla con el obispo Juan Prandecta. Habrá música al descubrir la nube. Cantan los ángeles” (Durá, 2016: 1000-1001).

Algo menos espectacular es la segunda nube que interviene en la comedia, en la que Jacinto se aparece a una monja dominica de nombre Brabislava, aunque no por ello su descripción es menos digna de ser citada en estas páginas: “Suenan música[s] y quédase elevada.⁴⁷⁵ Ábrase una nube en el cielo llena de ángeles y Nuestra Señora lleva a San Jacinto de la mano glorioso a una procesión delante” (Durá, 2016: 1003). Con anterioridad a estas dos nubes tiene lugar la visión mariana a la que asiste Jacinto, descrita como sigue en una acotación: “Suena música y aparécese Nuestra Señora cercada de ángeles sobre el altar de la manera que se pinta que sube al cielo” (Durá, 2016: 977); como puede observarse pocos son los datos que se aportan en las didascalias y, de hecho, cabría la posibilidad de que esta aparición no tuviera lugar mediante una tramoya aérea, sino a través de una cortina, elemento que posiblemente también mediara en la aparición del sepulcro del santo junto con la utilización de

⁴⁷⁴ La subtrama se desarrolla en tres escenas: una en la que el bando mongol –tártaro según el texto dramático– manifiesta su deseo de hacerse con el dominio del mundo por las armas, otra en la que se representa el ataque de las tropas del Kan a unos monasterios y la resistencia que los propios religiosos oponen armados con una cruz y un rosario, y, por último, una escena en la que los mongoles asaltan el “templo” donde está Jacinto, hecho que obliga a huir al santo, portando una custodia y una imagen de la Virgen, para no morir a manos de las huestes mongolas, pues se disponen a quemar el edificio.

⁴⁷⁵ Nos encontramos de nuevo, al igual que en las comedias protagonizadas por San Agustín, fray Diego y Catalina de Siena, ante el dilema de si la monja estaría realmente elevada en el aire a través de alguna tramoya o si, por el contrario, solo estaría arrobada. No hay nada en el texto aparte del adjetivo que apunte a la posibilidad de que la monja estuviera levitando, por lo que, al igual que en la *Comedia de Santa Catalina de Sena* y en la protagonizada por el fraile lego, nos decantamos por que solo esté en éxtasis.

efectos lumínicos:⁴⁷⁶ “suenan música[s], descúbrese un sepulcro y en él aparecen tres luces” (Durá, 2016: 1004). Espectacularidad a la que, a buen seguro, debía contribuir el cruce milagroso del río Vístula⁴⁷⁷ utilizando una capa a modo de puente, prodigio que debía escenificarse empleando medios similares a los utilizados, como ya vimos, en la comedia protagonizada por San Isidro; arroyo que, por otro lado, vuelve a utilizarse cuando Jacinto –en otro emplazamiento geográfico– se ve de nuevo en la tesitura de tener que cruzar un río portando milagrosamente, a la vez, una imagen de la Virgen y una custodia, empleando para su cometido algún ingenio técnico que permitiera escenificar el prodigio.⁴⁷⁸

También es reseñable el uso que Remón hace de la comicidad en su composición dramática, presente en tres escenas de carácter episódico que desarrollan un humor muy blanco: así, como apunta Durá, en la primera jornada pueden percibirse ciertos tintes cómicos en un breve cuadro en el que el padre Lego es interrumpido constantemente mientras intenta rezar el rosario, y en la tercera asistimos a otro breve pasaje protagonizado por unos labradores en el que uno de ellos, Lisipo, se queja de la algarabía que suena fuera de escena,⁴⁷⁹ llegando incluso a demandar la llegada de los tártaros para que cese la fiesta. Más cómica resulta la escena en la que se resume la actividad apostólica de Jacinto en tierras del este de Europa y su azote a la herejía, labor que es representada, tras haber sido relatada por un ciudadano de Cracovia,⁴⁸⁰ con el

⁴⁷⁶ No es la única aparición en la que interviene una cortina con algún efecto audiovisual, pues en la primera escena protagonizada por los tártaros se descubre a su ídolo junto a “un brasero con encienso y desángrase el Rey y cae en las brasas”, lo que debía generar cierta humareda que, acompañada por el “ruido de cohetes con que se cubre el ídolo” (Durá, 2016: 980), conferirían espectacularidad a un cuadro que, sin estos elementos, no debía resultar muy llamativo.

⁴⁷⁷ A juicio de Réau el río que cruzó Jacinto no fue el Vístula, en cuyas aguas la tradición ubica el cruce prodigioso, sino el Dniéper (1997: 137).

⁴⁷⁸ Según las didascalias, Jacinto “asiento de la imagen con una envención la lleva en otra mano” (Durá, 2016: 994); si tenemos en cuenta que la imagen de la Virgen debía de ser de dimensiones considerables, pues, tal y como reza una acotación, detrás de la imagen “ha de haber una mujer que al tiempo que se va San Jacinto ha de hablar” (Durá, 2016: 992), es posible que la “envención” consistiera en alguna especie de carretilla.

⁴⁷⁹ “suenan dentro un tamborino y cascabeles y una flauta y grita de danza” (Durá, 2016: 995).

⁴⁸⁰ Cierta relación ha habido
de que en Kiovia y Moscovia
anda desde que a Cracovia
dejó, donde ha perseguido
a la idolatría tanto
que ha fundado religión. (Durá, 2016: 989)

santo irrumpiendo en las tablas dando de palos al Demonio,⁴⁸¹ cuadro que por su comicidad más que manifiesta debía despertar la carcajada en el respetable.

A modo de colofón podemos destacar que lo más significativo de la comedia de Remón es que en ella se constata de nuevo la tendencia a lo prodigioso y a la espectacularidad que, como ya hemos ido viendo a lo largo de las últimas piezas dramáticas estudiadas en estas páginas, presenta de forma generalizada el teatro hagiográfico de finales del XVI, deviniendo la tramoya escénica en un potente instrumento para el dramaturgo, pues este siempre podía suplir la falta de pericia para articular una trama argumental lo suficientemente atrayente con la escenificación de acciones sobrenaturales que encandilasen al respetable y justificasen el pago de una entrada.

3.2.9. Teatro hagiográfico jesuita en la última década del XVI

En el contexto dramático de la Compañía de Jesús asistimos, tras la *Tragedia del triunfo de los santos*, a un lapso que abarca poco más de dos lustros en el que, si bien tenemos noticia de alguna pieza de temática hagiográfica, no conservamos texto alguno;⁴⁸² sin embargo, a partir de la última década del siglo parece que empiecen a proliferar en el *scriptorium* ignaciano, quizá por influencia del teatro comercial, las composiciones protagonizadas por santos, pues han llegado hasta nosotros los textos de

⁴⁸¹ “sale el Demonio huyendo de San Jacinto dándole palos” y “Éntrale dando de palos” (Durá, 2016: 990). Llegados a este punto, cabe destacar el papel anómalo que juegan en la comedia de Remón los entes demoníacos, pues a esta escena en la que el Demonio no funciona más que como mero objeto de las risas del público, hay que sumarle dos más en las que, en vez de intentar vencer la voluntad del santo, como suele ser lo habitual en las comedias que venimos estudiando, simplemente manifiestan la superioridad de Jacinto y su imposibilidad de hacer mella en su virtud; de hecho el Demonio llegará a huir atemorizado al oír los azotes que se inflige Jacinto fuera de escena, por lo que, como puede observarse, la comedia participa de la tónica generalizada de no mostrar hechos violentos en las tablas: “Suena dentro como que se azota y el Demonio se espanta” (Durá, 2016: 965).

⁴⁸² Este sería el caso, por ejemplo, de una obra protagonizada por San Paulino de Nola que habría sido representada en 1585 en el Colegio de San Pablo de Lima (*CATEH*, ficha 919). Dentro de este lapso podría ubicarse también el *Coloquio de los dos gloriosos Juanes, Baptista y Evangelista* del padre Hernando de Ávila, del que sabemos que nació en Málaga en 1558 e ingresó en la Compañía en 1579, y que ejerció como profesor en los colegios de algunas localidades, como Sevilla (1585-1591), Baeza o Córdoba (1597); a su pluma se deben, entre otras, la *Comedia de Santa Catharina* y parte de la *Tragedia de San Hermenegildo*, obras que estudiaremos en profundidad más adelante. En cuanto al *Coloquio*, se trata de una pieza que, si bien su título podría llevarnos a pensar que versa acerca de las vivencias de los dos santos, en realidad se trata de un elogio a la santidad de ambos personajes, reflejo dramático de las enconadas disputas que en el ámbito monástico de la época, en particular en los conventos, solían tener lugar entre los partidarios de cada santo (Menéndez Peláez, 2007b: 445-465); rivalidad que, como apunta Menéndez Peláez, fue bastante virulenta en Sevilla y Toledo (2007b: 466), por lo que es plausible pensar que Hernando de Ávila compusiera la pieza durante su estancia como docente en el colegio hispalense. El malagueño apenas se hace eco en su composición de las vivencias de los santos Juanes, ni estos aparecen personificados en las tablas, motivos suficientes a nuestro parecer para no incluir el *Coloquio* dentro de la nómina de piezas teatrales hagiográficas que venimos estudiando.

cinco obras de temática hagiográfica en los que, en su conjunto, se evidencian las altas cotas de madurez compositiva que habían alcanzado las plumas jesuitas en poco más de treinta años de práctica dramática.

3.2.9.1. La *Comedia de la Gloriosa Magdalena*

Resulta bastante llamativo que este paréntesis textual que acabamos de apuntar esté acotado por dos piezas procedentes del continente americano, pues la *Tragedia del triunfo de los santos* fue escenificada, como quedó dicho, en Ciudad de México y el siguiente texto teatral jesuita de temática hagiográfica que conservamos, la *Comedia de la Gloriosa Magdalena*⁴⁸³ del padre Cigorondo,⁴⁸⁴ se representó en julio de 1591 en el colegio que regentaba la Compañía en Puebla de los Ángeles, según atestigua una carta anua⁴⁸⁵ de ese mismo año:

“Para el día de la Magdalena [...] hicieron nuestros estudiantes una representación de la Magdalena con una contienda del amor profano y divino, con mucho contento, gusto y aun aprovechamiento del pueblo. Ubo en ella grande sentimiento y lágrimas, y salieron algunos con propósito de mudar vida; y los estudiantes mostraron bien sus ingenios y habilidades” (Zubillaga, 1971: 323)

Tal y como apunta la misiva, la pieza se centra en la pugna que mantienen el Amor divino y el Amor profano y la lógica victoria, dadas las circunstancias, del primero, personificada en la figura de María Magdalena, por lo que se trata de una obra de marcado carácter alegórico en la que la materia legendaria funciona poco más que como mero contexto de la acción dramática,⁴⁸⁶ pues el combate alegórico arranca tras la

⁴⁸³ Pieza integrada por 2844 versos distribuidos en un argumento inicial y tres ‘trofeos’ que, a su vez, están divididos en tres ‘elogios’. Su texto ha llegado hasta nosotros a través de dos manuscritos, uno inserto en un códice misceláneo custodiado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura Mss 9-2581 (400), y en el conocido como *Cartapacio curioso de algunas comedias del P. Juan de Cigorondo*, guardado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss 17286 (CATEH, ficha 866). Hemos manejado la edición que realizó de la obra Alejandro Arteaga como tesis de licenciatura.

⁴⁸⁴ Jesuita gaditano, nacido en 1560 y fallecido, según el catálogo de Fejér, en junio de 1612 (1982: 48), que habría llegado a México, siendo niño aún, acompañando a su padre (Alonso Asenjo, 2012: 23); pese a haber sido juzgado mediocre en cuanto a su genio y juicio por el examinador que lo entrevistó antes de ingresar en la orden ignaciana, fue maestro de Retórica y Gramática en Puebla y rector de varios colegios novohispanos regentados por los jesuitas (Arteaga, 1998: 39-40). A su pluma se deben numerosas composiciones líricas y dramáticas, como la *Tragedia intitulada Ocio* (CATEH, ficha 856), la *Comedia del hombre* (CATEH, ficha 860) o la *Égloga del Nacimiento* (CATEH, ficha 865).

⁴⁸⁵ Las anuas eran las misivas que los padres provinciales enviaban anualmente al preposición general en las que sintetizaban los sucesos acaecidos durante el año en la provincia.

⁴⁸⁶ Parece que estas composiciones alegóricas con base hagiográfica debieron ser bastante frecuentes en el contexto dramático de la orden ignaciana, pues conservamos varios testimonios similares como el anónimo *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, inspirado en las vivencias de San Ignacio de Loyola,

llegada de María a la cueva en la que, según la tradición, vivió durante tres décadas;⁴⁸⁷ así, en el ‘trofeo’ primero se asiste a la presentación de los distintos personajes que intervienen en la acción dramática: el Amor divino que pide a Rigor, Temor, Vergüenza, Templanza y Silencio que asistan a María (‘elogio’ primero); el Amor profano –caracterizado como el mitológico Cupido– que, tras intentar quitarse la vida al verse vencido por Amor divino, es convencido por Regalo y Error de que intente derrotarlo conquistando el favor de María (‘elogio’ segundo) y, finalmente, vemos a la santa viviendo ya en la cueva y dedicada al llanto como medio de penitencia por su vida pasada (‘elogio’ tercero). En el segundo ‘trofeo’ se escenifica el envite alegórico a la voluntad de María en el que el Amor profano, disfrazado de buhonero, intenta llegar a la gruta donde habita la santa, pero tras la oposición de los asistentes divinos acaba huyendo de las tablas maltratado y burlado. Por último, en el tercer ‘trofeo’, tras recibir María las insignias del martirio de Cristo de manos de los ángeles, tiene lugar, en las postrimerías de la composición, un torneo con tintes cortesanos⁴⁸⁸ en el que Amor profano y sus secuaces son definitivamente vencidos.

Como puede observarse, este tratamiento circunstancial de la materia hagiográfica confiere a la comedia del padre Cigorondo cierto carácter divergente con respecto de las piezas protagonizadas por santos que venimos tratando en estas páginas, pues mientras en ellas lo histórico-legendario goza de una posición capital en la acción escenificada en las tablas, en la *Comedia de la gloriosa Magdalena* las vivencias de la santa son un mero elemento subsidiario; sin embargo, a pesar de esta divergencia manifiesta, la obra de Cigorondo mantiene puntos de contacto con el teatro hagiográfico anterior en general y con la práctica dramática de la orden ignaciana en particular. Así, la pieza presenta una acusada polimetría, pues el porcentaje de metros de origen transalpino supone un 30% del total, en sintonía con los números que venimos manejando en el ámbito dramático escolar. Otro de los puntos de contacto con el teatro anterior es la presencia de lo milagroso en escena, pues en el tercer ‘elogio’ del ‘trofeo’ primero brota agua de

o el coloquio moral *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*, protagonizado por San Francisco de Borja, piezas que abordaremos llegado su momento.

⁴⁸⁷ Cigorondo, al igual que el anónimo dramaturgo que compuso la pieza protagonizada por María Magdalena inserta en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, se inspiró en la leyenda provenzal de la santa.

⁴⁸⁸ La escena recuerda inevitablemente a esos torneos parateatrales a los que hicimos referencia en páginas anteriores al abordar la relación entre el teatro cortesano y el jesuita; de hecho, si cambiáramos a los contrincantes de este torneo sacro, bien podríamos obtener un espectáculo digno de ser organizado por el condestable Miguel Lucas de Iranzo y tener lugar en el ámbito palaciego.

una peña por deseo expreso de la santa;⁴⁸⁹ en nuestra opinión, resulta bastante llamativo que Cigorondo, en una pieza en la que, como quedó dicho, la materia hagiográfica funciona como mero elemento subsidiario, se haga eco de un milagro atribuido tradicionalmente a la santa (Mâle, 1951: 68), máxime si tenemos en cuenta que María Magdalena no es precisamente célebre por sus capacidades taumatúrgicas y que, además, se trata de un prodigio que no gozaba de mucha difusión, pues no se hacen eco de él ni Vorágine ni los principales legendarios hispanos. Sin embargo, tal y como refleja una acotación,⁴⁹⁰ se trata de un milagro hídrico que puede escenificarse de forma bastante simple, por lo que Cigorondo, que debía conocer la leyenda menor inserta en la tradición provenzal de la santa que le atribuía este hecho milagroso, tal vez decidiera hacerse eco de él para granjearse el favor de un público que siempre gustaba y agradecía la presencia de lo prodigioso en escena.

Cigorondo también opta por ocultar, como viene siendo habitual en las obras protagonizadas por santos, la violencia explícita de la mirada del espectador en su comedia, pues el Amor profano, al final del ‘trofeo’ segundo, recibe en sus carnes el pago por su osadía a manos de Rigor, que lo saca de escena y lo azota; acto violento del que se hace partícipe al público a través del oído según evidencia el texto disdascálico – “Azóotalo y grita” (p. 199)⁴⁹¹ – y enuncia el propio Amor profano: “Ay, ay, ay, pobre de mí / que me açotan y el açote / llega a sangre (vv. 1765-1767)”. Aparejado a este episodio violento estaría el último punto de contacto que, a nuestro parecer, presenta la comedia de Cigorondo con respecto de las últimas piezas que venimos estudiando, la presencia del humor en lo representado en las tablas, pues Amor profano, tras recibir la azotaina, será burlado por un coro que, paródicamente, comenta lo sucedido y la guisa de la que el personaje alegórico abandona la escena, que entre sollozos clama venganza armada contra Amor divino;⁴⁹² amenaza que se materializará en la escena del torneo a la

⁴⁸⁹

Mas pues todo obedeçe
a tu inmenso poder, y por más duro
que el peñasco paresçe,
se rindiría a dar el licor puro
con que refrigerase
el rostro; aquí holgaría que manase. (vv. 946-951)

⁴⁹⁰ “Corre de repente una fuente de la peña” (p. 164).

⁴⁹¹ Deducimos que, como ya hemos apuntado en casos anteriores, debía simularse acústicamente una azotaina que fuera lo suficientemente sugerente como para mover los ánimos del respetable.

⁴⁹²

Dame aquí una lagrimilla,
mercader de baratijas,
no llores, que te enbotijas
[...]

que ya hicimos alusión y que, a la postre, supondrá el triunfo definitivo del Amor divino sobre su homólogo profano.

3.2.9.2. La Tragedia de San Hermenegildo

Obra monumental, integrada por 7877 versos⁴⁹³ y compuesta a tres manos,⁴⁹⁴ ha sido considerada por la crítica no solo como la pieza más representativa y mejor lograda de ese teatro de colegio que venían practicando los jesuitas en sus centros educativos, sino, además, como una de las mejores tragedias del Renacimiento español⁴⁹⁵ (Menéndez Peláez, 1995: 137); dividida en cinco actos⁴⁹⁶ y compuesta, principalmente, en verso, alternando latín y castellano,⁴⁹⁷ dramatiza las vivencias de San

Qué bravo para guerrero,
¿no gustáis de ver a Amor
hecho un Çid Campeador
siendo ha poco un buhonero?
Váyase a señora madre,
chiquelo, a hazerle pucheros,
que si no es más que sus fieros,
nunca otro gosquillo ladre. (v.1788 y ss.)

⁴⁹³ De ellos, 1903, un 24% del total, componen el entretenimiento que acompañó a su estreno sevillano en 1591 y que, en opinión de García Soriano, podría titularse *Hércules vencedor de la ignorancia* (1927: 557).

⁴⁹⁴ Según consta en un documento conservado en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, “se dio el absunto desto al Padre Hernando Dáuila, [...] Y, consultando y partiendo el traujo con gente docta en la facultad, le diuidió en çinco actos, tomando primero, segundo y quarto y 5º, y dando el terçero al señor don Juan de Arguijo [...] El latín compuso el P. Cerda, maestro de Retórica, y la ynposición de todo, que fue bonísima, se dio al Hno. Juan Alvarez” (Alonso Asenjo, 1995a: 464). De Hernando de Ávila, que compuso también el entretenimiento, ya hablamos en su momento al dedicar unas breves líneas al *Coloquio de los dos gloriosos Juanes*; pocos datos conocemos de Melchor de la Cerda aparte de que nació en 1550 y que ejerció de profesor en Sevilla durante 40 años hasta su muerte, sucedida en 1615. El último de los autores, Juan de Arguijo, era un poeta sevillano de origen acomodado y bastante renombre en la época que parece ser que había estudiado con los jesuitas, guardando desde entonces una estrecha relación con los miembros de la orden ignaciana afincados en Sevilla (Menéndez Peláez, 1995: 139-140).

⁴⁹⁵ Para Alfredo Hemenegildo, quien considera, como quedó dicho, que las tragedias jesuitas poco tenían que ver con el modelo trágico clásico, la pieza que nos ocupa sería una de las pocas composiciones cercanas a dicho género, pues tiene elementos “que permiten considerar la obra como una auténtica tragedia, aunque sus bases teóricas estén muy alejadas de toda preceptiva neoaristotélica” (1973: 104).

⁴⁹⁶ La división en escenas de cada acto, pese a su irregularidad, resulta ser más homogénea que en piezas ignacianas anteriores: todos los actos integran 6 escenas salvo los actos segundo y cuarto, que están conformados por cinco y nueve escenas respectivamente.

⁴⁹⁷ La obra está compuesta prácticamente en su totalidad en verso salvo el debate entre San Leandro y el obispo arriano Paschasio acerca de la divinidad de Jesucristo, disputa que se efectúa en prosa. En cuanto a la lengua empleada, la pieza presenta una disposición lingüística un tanto curiosa y, en cierta medida, novedosa con respecto de los modos jesuitas: como ya apuntamos en su momento, la lengua del Lacio en las composiciones procedentes del *scriptorium* ignaciano solía estar reservada a personajes nobles; sin embargo, en la *Tragedia de San Hermenegildo*, el latín es utilizado por los personajes procedentes de tierras transalpinas como el nuncio romano, el embajador o los capitanes italianos, que necesitan un intérprete para que el resto de personajes que no hablan latín puedan comunicarse con ellos. Además, a partir del acto cuarto los soldados procedentes de la península apenina dejan de comunicarse en latín, pues al llevar un año en tierras hispanas ya conocen la lengua, y empiezan a hablar, como apunta el profesor Alonso Asenjo, en un italiano ‘ajado’, muy contaminado por elementos del español y cuya morfología se ve influenciada por los usos hispanos (1995a: 748).

Hermenegildo,⁴⁹⁸ príncipe godo hijo del rey Leovigildo, sentenciado a muerte por su propio padre por defender su fe.⁴⁹⁹ La obra fue estrenada en 1591 en el colegio sevillano de San Hermenegildo para celebrar, precisamente, su reciente conclusión tras llevar diez años en construcción gracias a la financiación del Cabildo sevillano, que había invertido en la obra 26.000 ducados (Menéndez Peláez, 1995: 142); por ello, para la ocasión⁵⁰⁰ no solo se compuso una pieza en la que se dramatizaban las vivencias del mártir godo sino que, además, se representó un entretenimiento en el que alegóricamente se escenificaba y agradecía el esfuerzo que la ciudad –representada por Hércules, su mítico fundador– había realizado por dar asilo al conocimiento.⁵⁰¹

La obra, que goza de una cuidada factura poética, sigue de cerca los modos de dramatizar la santidad que presentaban las composiciones jesuitas de temática hagiográfica compuestas en décadas anteriores, pues deja poco espacio a las innovaciones que pueden percibirse en otras obras coetáneas protagonizadas por santos. De hecho, la *Tragedia de San Hermenegildo* se caracteriza por seguir con bastante fidelidad la fuente documental de la que toma la materia hagiográfica,⁵⁰² y, a la hora de representar el martirio del príncipe godo, este tiene lugar de forma bastante sobria, ya que los dramaturgos evitan mostrar en escena cualquier elemento cruento,⁵⁰³ en clara

⁴⁹⁸ Aunque la historia de San Hermenegildo viene recogida en los *Flos sanctorum* de Villegas y Pedro de la Vega, parece que la fuente en la que se basa la tragedia, como apunta Alonso Asenjo, es la *Corónica General de España* de Ambrosio de Morales (1995a: 438-443).

⁴⁹⁹ Ruggerio apunta que en la base del conflicto entre Hermenegildo y Leovigildo primaba más la motivación política que religiosa, pues el propio Leovigildo había intentado dar solución a los problemas entre arrianos y cristianos organizando el sínodo toledano que tuvo lugar en el 580 (1989: 206-207); pese a ello, los dramaturgos, más centrados en dramatizar un modelo de adhesión férrea a la doctrina cristiana que en componer una historia fiel a los sucesos históricos, presentaron el conflicto entre padre e hijo como una discrepancia irreconciliable de credos (Ruggerio, 1989: 198-199).

⁵⁰⁰ Recuérdese que ya hicimos alusión, en páginas anteriores, a las circunstancias que rodearon al estreno sevillano de la *Tragedia de San Hermenegildo*, ampulosas y esmeradas en exceso, tal y como quedó dicho. Si quiere ahondarse en ellas puede consultarse el artículo de Garzón-Blanco que manejamos en su momento o el estudio previo a la edición crítica de la pieza que realiza Alonso Asenjo, en el que transcribe varios documentos relacionados con la obra y su escenificación (1995a: 462-474).

⁵⁰¹ Se trata de una divertida pieza, dividida en tres partes y representada en los tres primeros entreactos, en la que se asiste a la liberación de la Ciencia, cautiva de los bárbaros, por parte de Hércules, y cuya comicidad reside en la zafiedad, rusticidad y cobardía del Bárbaro y en el gracejo de los gitanillos Amor Sensual e Interesal.

⁵⁰² Como apunta Alonso Asenjo, pocos son los puntos en los que los dramaturgos se distancian de la fuente documental: así, la tragedia identifica como artífice de la conversión de Hermenegildo a su esposa Igunda, mientras que para Morales en el cambio de credo del príncipe godo también fue de especial relevancia Leandro, arzobispo de Sevilla y tío de Hermenegildo, cuyo papel en la pieza se ve relegado a la disputa teológica que mantiene con Paschasio; la obra dramática multiplica las entrevistas que, en pos de la paz, mantendrán Recaredo y su hermano; y mientras que en la fuente documental la prisión de Hermenegildo tiene lugar en Toledo, en la tragedia sucede en Sevilla (1995a: 441-442).

⁵⁰³ Al asestar Sisiberto el hachazo mortal en la cabeza de Hermenegildo, este narra su propia muerte en la redondilla que cierra la pieza, tras lo que cae muerto en brazos de la Fe y la Constancia. En nuestra

sintonía con la mayoría de piezas que venimos estudiando. Tampoco hay lugar, al menos en la *Tragedia*,⁵⁰⁴ para espectaculares efectos de tramoya, pues la única aparición de un ente sobrenatural, el ángel que anuncia los beneficios para la implantación de la fe cristiana en suelo hispano que reportará el martirio de Hermenegildo en la escena quinta del quinto acto, si bien se realiza “por lo alto”, lo hará encaramado a una torre.⁵⁰⁵

Sí resulta bastante novedosa la mayor madurez que muestra la configuración de los personajes de esta pieza con respecto de obras hagiográficas anteriores, pues los dramaturgos presentan en su composición unos personajes dotados de gran profundidad psicológica que experimentan conflictos interiores en las tablas, valiéndose, para ello, de escenas alegóricas, perfectamente entrelazadas con la trama principal como apuntaba García Soriano (1927: 541), en las que, a través de la interacción entre personajes de carne y hueso y entes alegóricos, los primeros escenifican sus conflictos y debates internos.⁵⁰⁶ En esta línea, merece ser destacado el debate interior que experimenta Hermenegildo,⁵⁰⁷ pues en el primer acto asistimos a un largo pasaje, que ocupa más de un tercio de su extensión total, en el que el príncipe godo, tras expulsar al Temor de su

opinión, debido a la poca violencia con la que se escenifica el martirio, el propio mártir se ve obligado a dar cuenta de su óbito, hecho novedoso en las piezas hagiográficas estudiadas hasta este momento.

⁵⁰⁴ Frente a la sobriedad escenotécnica de la *Tragedia* destaca el mayor desarrollo que presenta el entretenimiento, pues en él se hace uso de seis escotillones y, si bien los combates que Hércules mantiene con el león y el oso colmenero no necesitaban de una especial tramoya –recuérdese que, como quedó dicho, los animales solían ser representados por actores disfrazados–, sí era necesario, tal y como indica el texto didascálico, cierto esmero técnico a la hora de representar a la serpiente: “Salió una sierpe con siete cabeças, echando fuego por una de las bocas” (Alonso Asenjo, 1995a: 729). A este respecto recuérdese también la mutación escenográfica con la que Ciencia se vio liberada de su prisión, a la que ya hemos hecho alusión en varias ocasiones.

⁵⁰⁵ La escenografía de la que gozó la *Tragedia* en su estreno sevillano de 1591 se corresponde con el modelo de las llamadas ‘comedias de cerco’, caracterizado, como apunta la profesora Ferrer, por representar “muros o murallas almenadas, portaladas y torres, ante las cuales, un mismo espacio, representa el interior o el exterior de la ciudad cercada, según los personajes que se reúnen en él son los atacantes o los cercados” (1991: 77); a tal efecto, la escenografía presentaba tres unidades: una torre tridimensional a la izquierda, con fortificaciones y puerta practicable, que sirvió de cárcel para Hermenegildo y en la que, posiblemente, haría su aparición el ángel para vaticinar los devenires de la Iglesia católica en suelo hispano; una segunda torre tridimensional en el lado derecho del escenario, probablemente también con almenas, donde estaba encerrada la Ciencia en el entretenimiento; y, en el centro, una puerta monumental de entrada a la ciudad, tridimensional, que permitía la entrada y salida únicamente a los actores que escenificaban sucesos que tenían lugar dentro de la ciudad, a cuyos lados habría otras dos puertas, probablemente pintadas, y unos lienzos que representaban los muros de Sevilla, colgados de una cornisa por donde deambulaban los soldados apostados en la muralla de la ciudad (Alonso Asenjo, 1995a: 449-450).

⁵⁰⁶ Si bien no es un recurso nuevo, pues ya lo hemos visto en piezas como la protagonizada por San Juan inserta en el ‘Manuscrito de 1590’ o en la *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*, sí recibe en la *Tragedia de San Hermenegildo* mayor desarrollo que en las anteriores.

⁵⁰⁷ No será el único, pues tanto la mujer de Hermenegildo como su padre protagonizan escenas de este tipo, si bien no serán ni tan extensas ni tan intensas como las que protagoniza el mártir godo.

pecho, es armado caballero por el Celo y la Fe⁵⁰⁸ para defender su credo frente al embate hereje de Leovigildo; entes alegóricos que, a la postre, asisten a Hermenegildo durante su prisión para que afronte con valentía su futuro martirio y recogen, tras el hachazo de Sisberto, el cuerpo inerte del príncipe godo.

Por último, también cabe subrayar el uso que hacen los dramaturgos del humor en la pieza que nos ocupa, pues salpimentan la materia trágica escenificada en las tablas con diversos episodios de carácter costumbrista en momentos clave de la trama para rebajar la tensión dramática; así, valiéndose del ambiente bélico que rodea a la acción dramatizada se intercalan dos breves escenas cómicas protagonizadas por militares, una momentos antes de la separación de Hermenegildo y su familia en la que tres soldados – el primero bravucón, el segundo necio y el tercero cobarde– chancean entre sí y debaten acerca de la conveniencia de la guerra entre el príncipe godo y su padre, y otra antes de la derrota militar de Hermenegildo, en la que un soldado reprende a uno de sus compañeros de armas por su ridícula y manifiesta cobardía en el campo de batalla. Elementos cómicos que si bien no suponen ninguna novedad con respecto de los medios con los que los jesuitas introducían el humor en sus espectáculos, sí merecen, en nuestra opinión, ser señalados en estas líneas, pues los dramaturgos se atreven, con bastante fortuna, con la complicada tarea de introducir en una pieza eminentemente trágica elementos cómicos que rebajen la tensión de las acciones escenificadas en las tablas y ayuden al espectador a seguir la función teatral.⁵⁰⁹

3.2.9.3. La anónima *Comedia de San Alejo*

El siguiente texto dramático de temática hagiográfica fruto del *scriptorium* ignaciano que conservamos, la *Comedia de San Alejo*, ha llegado hasta nosotros inserto en el conocido como ‘Códice del padre Calleja’,⁵¹⁰ custodiado en la Biblioteca Nacional

⁵⁰⁸ La escena recuerda a un pasaje similar al que se asiste en la *Tragedia Vicentina*, en el que el mártir alcalaíno es armado por Septidorus y Amor divino de “armas inuisibles y christianas” (González Gutiérrez, 2001: 505) que lo ayudan a afrontar su martirio, por lo que es probable que Hernando de Ávila a la hora de componer esta escena tuviera en mente el pasaje de la obra del padre Bonifacio.

⁵⁰⁹ Téngase en cuenta que el espectáculo, por la extensión de las dos piezas teatrales que lo componían, debía exceder bastante la duración media de las representaciones dramáticas comerciales, por lo que la introducción de elementos que ayudaran a hacer más ameno el espectáculo debía de ser agradecida por el respetable.

⁵¹⁰ En el lomo del código puede leerse “Comedias y Poesías del Padre Calleja”, por lo que, en consecuencia, se ha adjudicado el contenido del mismo a la pluma del dramaturgo jesuita Diego Calleja, al que ya hemos aludido en estas páginas; atribución defendida, principalmente, por el padre Elizalde (1956: 295) y Menéndez Peláez (1995: 450), que conjetura –al igual que hiciera en su día Barrera y Leirado (1860: 59)– la existencia de dos padres jesuitas de idéntico nombre y similares dotes artísticas

de España bajo la signatura Mss 17288; pieza anónima⁵¹¹ cuya representación podría haber tenido lugar, en opinión del profesor Alonso Asenjo, entre 1590 y 1595⁵¹² en el Colegio Imperial de Madrid (*CATEH*, ficha 319) o, según Gómez Sánchez-Ferrer, entre 1594 y 1595 en el mismo emplazamiento (2012: 232).

Se trata de una obra compuesta íntegramente en castellano y dividida en tres actos en la que su autor anónimo dramatiza, al igual que hicieran unos años atrás López de Úbeda y Cornejo de Rojas, las vivencias de Alejo, joven romano que, como se recordará, decide abandonar su opulenta vida y a su recién desposada mujer para dedicar su existencia a la oración y penitencia, y que, tras casi dos décadas, vuelve a su ciudad natal donde su padre, que no es capaz de reconocerlo, le da cobijo en la que fuera su casa dejándole vivir en el hueco de una escalera; lugar en el que morará durante

(2010b: 226), uno activo a finales del XVI y principios del XVII, del que no conservaríamos ningún dato biográfico –y a cuyo ingenio se debería, en opinión del crítico asturiano, el contenido del manuscrito–, y otro Diego Calleja, nacido en Alcalá de Henares en noviembre de 1639 (Alonso Asenjo, 2012-2014: 2), cuya actividad dramática iremos estudiando en lo sucesivo, pues a su pluma se deben varias piezas protagonizadas por los santos de la Compañía. Sin embargo, sabemos que el contenido del códice no se debe al genio artístico de un solo dramaturgo, pues el manuscrito compila obras de distintos comediógrafos –así, por ejemplo, la *Comedia de Santa Catalina*, que ocupa los folios 106r-191v, fue compuesta por el padre Hernando de Ávila y el *Diálogo del Santísimo Sacramento*, inserto en los folios 242r-264r, se debe a la pluma del jerónimo fray José de Sigüenza (Alonso Asenjo, 2012-2014: 2-4)–, por lo que, siendo prudentes, consideramos la comedia como anónima, pues entendemos que el padre Calleja que figura en el lomo del códice debió compilar el manuscrito o, simplemente, poseerlo.

⁵¹¹ Al menos otra pieza contenida en el códice, la *Comedia del Beato Estanislao Kostka*, se debería también al ingenio de este dramaturgo anónimo, pues ambas obras comparten varios pasajes, como la *actio* protagonizada por los tullidos Barahona y Tinelo, el ciego Cepeda y su mozo Gomecillos o el momento en el que ambos santos cambian de ropa y se descubre que llevan debajo una cadena de hierro a modo de cilicio.

⁵¹² Alonso Asenjo propone esta horquilla cronológica basándose en la alusión que Francisco de Quevedo hace en *El Buscón* a una comedia protagonizada por el santo romano en la que Pablos habría participado de joven –“comencé a representar un pedazo de la comedia de San Alejo, que me acordaba de cuando muchacho” (Ynduráin, 1998: 282)–, pues cabría la posibilidad de que don Francisco estuviera haciendo referencia a una comedia a cuya representación hubiera asistido durante su estancia como estudiante en el Colegio Imperial de Madrid (1995a: 38). A nuestro parecer las conexiones que presenta el texto de la *Comedia de San Alejo* con la *Comedia del Beato Estanislao Kostka* pueden ayudarnos a ubicar cronológicamente la obra: así, la *actio* en la *Comedia de San Alejo* está mucho más desarrollada que en la pieza protagonizada por el jesuita polaco, pues en esta solo es reproducida parcialmente –curiosamente, el pasaje que comparten ambas composiciones solo es transcrito íntegramente en la *Comedia del Beato Estanislao Kostka*, ya que en la *Comedia de San Alejo* se explicita en una acotación que “toda esta [e]scena se dé en la del B. Estanislao” (f. 22r), transcribiéndose solamente los dos versos previos a la aparición del santo romano– omitiéndose la parte de la *actio* en la que Alejo da de comer a un viejo desdentado que será objeto de las burlas de los demás menesterosos, debido a que en la comedia protagonizada por el joven Estanislao no encajaría argumentalmente; por otro lado, el pasaje de la cadena oculta tendría, en nuestra opinión, su fuente en el *Flos sanctorum* de Villegas, donde se explicita que Alejo vestía “oro y seda en lo exterior, y en lo interior traía un áspero cilicio” (f. 226v). Por tanto, a nuestro parecer, el dramaturgo, al componer la *Comedia del Beato Estanislao Kostka*, habría reutilizado varios pasajes de una composición previa, por lo que la *Comedia de San Alejo* sería cronológicamente anterior a la protagonizada por el entonces beato Kostka; si tenemos en cuenta, por otro lado, que la *Comedia del Beato Estanislao* pudo haber sido compuesta hacia 1605 para celebrar la beatificación del joven polaco, la *Comedia de San Alejo* podría ser anterior a esta fecha, y, en consecuencia, relativamente próxima a la horquilla cronológica propuesta por el profesor Alonso Asenjo.

diecisiete años, conviviendo con sus padres y esposa sin que estos sepan la identidad real del menesteroso peregrino, pues esta no les será revelada hasta que, finalmente, haya fallecido. Sin embargo, pese a la coincidencia temática de ambas piezas, las diferencias entre ellas son bastante notables: la principal y más manifiesta es su extensión, pues mientras que la obra de López de Úbeda y Cornejo de Rojas, inserta presumiblemente, según vimos, en las celebraciones del Corpus Christi, apenas pasaba de siete centenares y medio de versos, la pieza compilada en el ‘Códice del padre Calleja’ llega casi a los tres millares, por lo que mientras que la primera se ajustaba a dramatizar la materia hagiográfica con poco margen para añadidos, la segunda amplifica la biografía del santo romano introduciendo pasajes que no recoge la tradición legendaria del santo –como el de su matrimonio místico con la Hermosura divina– o desarrollando algunos que son mentados de pasada en las narraciones biográficas;⁵¹³ la segunda divergencia que presentan ambas composiciones es la fuente de la que beben, pues mientras que la pieza de López de Úbeda y Cornejo de Rojas se inspira, como ya vimos, en la leyenda ‘popular’ del santo, la anónima *Comedia de San Alejo* se encuadra dentro de la tradición ‘canónica’⁵¹⁴ (Vega, 1991: 14), por lo que vienen a escenificar historias sustancialmente distintas: mientras que en la primera la mujer de Alejo es una hija del emperador llamada Sabina, en la anónima se trata de una noble romana que recibe el nombre de María –la tradición ‘canónica’ no especifica el nombre de la joven–, hecho que da pie al juego de nombres que conduce al equívoco entre la Virgen, quien realmente goza del amor de Alejo, y la joven con la que quieren casarlo sus padres; en la obra anónima Alejo viaja hasta Edesa mientras que en la de Cornejo de Rojas y López de Úbeda peregrina a Jerusalén, donde reside durante siete años, y quien recibe la carta de Alejo en la obra anónima será el papa Inocencio, mientras que en la leyenda ‘popular’ del santo, y en consonancia también en la pieza de Cornejo de Rojas y López

⁵¹³ A comienzos de la tercera jornada el dramaturgo desarrolla escénicamente los malos tratos que recibe Alejo de los sirvientes de la casa de sus padres, pasaje que aluden a vuelapluma las biografías del santo.

⁵¹⁴ No acabamos de entender cómo Vega, en su excelente monografía acerca de la tradición legendaria del santo romano, conociendo de primera mano el texto dramático protagonizado por Alejo recogido en el ‘Códice del padre Calleja’ como parece que conoce, inserta la pieza en la tradición ‘popular’ (1991: 48), pues el texto no reproduce sus principales trazos argumentales: peregrinaje a Jerusalén, intento de engaño del Demonio a Alejo haciéndole creer que su mujer se ha arrojado a la vida disoluta... En cuanto a la fuente de la que bebe la composición anónima, consideramos que esta se nutre, principalmente, del relato de la vida del santo que recoge Villegas en su *Flos sanctorum*; así, aparte del pasaje del cilicio que apuntamos unas notas atrás, el poeta parece que sigue bastante de cerca el texto de Villegas, pues, por ejemplo, los dones que ofrece Alejo a su esposa son los mismos que en el relato del toledano –un anillo y una cinta, mientras que en los textos de Vorágine y de la Vega la esposa de Alejo recibe un anillo y una hebilla–, y el joven romano, en la pieza que nos ocupa, se cambia de ropa antes de abandonar su casa, tal y como recoge Villegas en su compilación –“mudando de trage, salió de casa de su padre” (f. 227r)–, mientras que en los textos de Vorágine y de la Vega Alejo mudará de vestimenta al llegar a Edesa.

de Úbeda, será su amante y fiel esposa. A esto habría que sumar, en el caso de la comedia anónima, los pasajes adicionales que, como quedó dicho, introduce el comediógrafo en su argumento: así, por ejemplo, se da mayor desarrollo dramático al sufrimiento de María –la “antes viuda que casada” (f. 30v) como ella misma se autodenomina– a través de una subtrama que va emergiendo en diversas escenas que el poeta disemina por las jornadas segunda y tercera y que se va entremezclando con la acción principal protagonizada por su marido, o introduce en la primera jornada el dilatado cuadro del matrimonio ‘místico’ –previo al matrimonio ‘carnal’ y que, por tanto, lo invalida– entre Alejo y la Hermosura divina, a los que se unen pasajes de diversa naturaleza que aderezan la biografía dramatizada del santo, como las distintas escenas en las que el Demonio y un Ángel pugnan por el alma de Alejo, los fragmentos protagonizados por los estudiantes disolutos,⁵¹⁵ la *actio* de los menesterosos o el pasaje en el que se escenifican los malos tratos que recibe Alejo de los que otrora fueron sus sirvientes.

Estos dos últimos cuadros en particular evidencian que, pese a las divergencias formales que presenta la pieza con respecto de la tradición dramática de la orden ignaciana,⁵¹⁶ la obra, en líneas generales, se mantiene en sintonía con las principales señas de identidad de la dramaturgia jesuita, pues presenta un modelo de virtud⁵¹⁷ aderezado con escenas de carácter cómico-festivo; en esta línea es como deben

⁵¹⁵ Tras una escena de fuerte raigambre escolar en la que se escenifica el vitor del que es objeto Alejo por sus méritos académicos, dos estudiantes amigos del santo romano quieren llevarlo, como fin de fiesta, a gozar de una joven llamada María –dando pie, por primera vez, al equívoco de nombres–, a lo que accede Alejo pensando que sus amigos se refieren a la Virgen María y no a una joven de carne y hueso; sin embargo, cuando se descubre el equívoco, Alejo intenta conducir a sus amigos por la senda virtuosa, lo que provoca que estos le recriminen su actitud santurróna e incluso lleguen a amenazarlo con agredirlo físicamente. El pasaje de los estudiantes disolutos emergerá de nuevo tras las bodas ‘carnales’ de Alejo, pues uno de ellos llega gravemente herido a casa del santo romano y se arrepiente de no haber seguido los consejos de Alejo, pues por su lascivia su otro amigo ya ha fallecido y él está a las puertas de la muerte.

⁵¹⁶ Como venimos viendo en estas páginas, lo habitual en la dramaturgia jesuita es que las piezas formalmente presenten una acusada polimetría con gran porcentaje de metros de origen transalpino; condición que la *Comedia de San Alejo* cumple parcialmente, pues si bien su texto está compuesto, sin ánimo de ser exhaustivos, combinando metros de diversa procedencia como romances, redondillas, octavas reales, estancias, quintillas o tercetos encadenados, el porcentaje de metros de origen italiano es menor del que suele ser habitual en las obras ignacianas, pues apenas supone un 11% del total. En cuanto al apartado métrico, cabe apuntar que nos encontramos, de nuevo, con una pieza que presenta una larga tirada de endecasílabos esdrújulos; alarde de ingenio poético que por su rareza, como ya quedó dicho, merece ser destacado.

⁵¹⁷ Alejo personifica el triunfo de la entrega total a los designios divinos y a la senda virtuosa pese a la oposición paterna, modelo que debía de ser especialmente sugerente entre los estudiantes, pues como miembros en potencia de la Orden podrían verse envueltos en circunstancias similares. A este respecto, como bien ha apuntado Menéndez Peláez, la obra intenta transmitir una de las ideas capitales de la espiritualidad ignaciana, la del desapego de la propia familia en sintonía con los *Ejercicios de Perfección* del padre Alonso Rodríguez, donde en uno de sus capítulos el jesuita aborda los problemas derivados del excesivo apego por la familia y propone como ejemplo al propio Ignacio de Loyola (2010b: 230).

entenderse la danza con la que Giraldillo y “los que hubiera que sepan danzar” agasajan a los recién desposados al son de un saltarén (f. 14v), o la cómica *actio* que encabeza la jornada segunda en la que los dos tullidos dejan “sin alma” la bota de Cepeda con la ayuda de su mozo Gomecillos –pasaje no transcrito en el texto de la comedia protagonizada por Alejo pero sí en la *Comedia del beato Estanilaso de Kostka*⁵¹⁸ (ff. 343r-344r); chanza tras la que los menesterosos, en sintonía con la comicidad que recorre el pasaje, se burlan del viejo desdentado al que da de comer el santo romano y van a gastarse a la taberna la limosna que reciben de Amonio –criado del padre de Alejo que ha salido en su busca, pero que cuando se topa con el hijo de su amo no es capaz de reconocerlo. Escena que, como puede observarse, responde al modelo de comicidad episódica engastada en la acción principal característica del teatro jesuítico. Relacionado con estos cuadros humorísticos estaría el pasaje que tiene lugar a comienzos de la jornada tercera en el que los criados vejan a un paciente Alejo que estoicamente aguanta los insultos y los golpes que le propinan. Escena que presenta gran parte de los ingredientes de las *actio* cómicas del teatro jesuítico –carácter episódico, acciones risibles, burlas y pescozones...– pues, de hecho, si el objeto de las vejaciones no fuera el santo romano estaríamos ante un pasaje con grandes dosis de hilaridad; sin embargo, al ser precisamente el pobre Alejo el blanco de las maldades de los criados, asistimos a un cuadro en el que, en nuestra opinión, el dramaturgo estaría dando un giro a esta comicidad episódica, pues lo que en otras circunstancias y con otros personajes movería sin duda a la risa, aquí mueve a la compasión y al patetismo, viéndose ponderada la virtud del santo por la mortificación que recibe de los que fueron sus propios sirvientes.

Si bien este cambio podía resultar bastante novedoso, no es la única innovación que presenta la *Comedia de San Alejo*, pues en ella se escenifican hechos milagrosos a través de tramoya escénica, en total sintonía con la práctica, según se desprende de

⁵¹⁸ Como ya apuntamos, el texto de la *Comedia de San Alejo*, pese a especificar en una acotación que la escena se da también en la comedia protagonizada por el beato polaco, no recoge la primera mitad de la *actio*, sino solo los dos versos que enuncia Cepeda antes de la aparición del santo romano en las tablas llevando al viejo pobre de la mano: “Ladrón, tú lo pagarás / antes que se ponga el sol” (f. 22r). Ambos textos están transcritos, principalmente, por la misma mano –la *Comedia de San Alejo* íntegramente y la del beato Estanislao casi en su totalidad, pues solo está copiado a otra mano el folio 361–, por lo que cabe la posibilidad de que el amanuense hubiera copiado primero la *Comedia del Beato Estanislao Kostka* y, al encontrarse de nuevo con la misma escena en la comedia protagonizada por Alejo, se limitara a apuntar la coincidencia a través del texto disdascálico y transcribiera la última intervención de Cepeda para indicar al lector la falta de texto previo, pues la amenaza proferida por el ciego, aislada y abriendo la jornada, carece de sentido.

algunas de las piezas contenidas en la Colección Gondomar, de los locales teatrales comerciales; así, en las postrimerías de la composición se asiste al ascenso a los cielos del alma de San Alejo, representada por “un niño vestido de blanco” (f. 56v) al que van “subiendo” (f. 57v), elevación que, pese a los pocos datos que aportan las didascalias, debía ejecutarse mediante algún artefacto de tramoya vertical, y cuando Eufemiano y Amonio descubren el cadáver del santo debía tener lugar algún efecto lumínico, pues como reza el texto didascálico, “si es posible, parezca con resplandores” (f. 59v).

Recapitulando, la *Comedia de San Alejo* supone, a nuestro parecer, un buen ejemplo de cómo el teatro hagiográfico jesuita va evolucionando y adoptando algunas de las características del teatro comercial, como evidencia la inclusión de tramas secundarias –en este caso la protagonizada por María que confluye con la dramatización de las vivencias de su marido– o de efectos de tramoya escénica para escenificar lo maravilloso en las tablas; cierto es que la presencia de lo sobrenatural en escena es una constante en el teatro jesuita, pues la interacción entre entes –celestiales o demoníacos– y personajes de carne y hueso era bastante habitual, aunque esta solía tener lugar sin mediar artefactos tramoyísticos. San Alejo no es un santo caracterizado por sus poderes taumáturgicos –o al menos no lo está en su leyenda “canónica” –, sino más bien supone un modelo de virtud que desprende santidad a través de sus acciones, por lo que la inclusión de estos pasajes maravillosos, innecesarios para teatralizar las vivencias del santo, responde, en nuestra opinión, a un intento del dramaturgo por satisfacer el gusto de un público que, acostumbrado a presenciar en las piezas de temática hagiográfica hechos maravillosos escenificados a través de ingenios escenotécnicos, debía de demandar también estos efectos en los espectáculos organizados por la Compañía.

3.2.9.4. La *Comedia de santa Catalina*

Con motivo del nombramiento de Francisco Reinoso⁵¹⁹ como obispo de Córdoba en 1596,⁵²⁰ los jesuitas organizaron un espectáculo dramático en honor del nuevo

⁵¹⁹ Religioso palentino de origen noble que, tras un periodo de vida disipada dedicado al lujo y la ostentación, reorientó su existencia hacia la senda de la virtud y la austeridad, para lo que se hizo acompañar permanentemente de dos jesuitas, convirtiéndose a partir de este momento en benefactor de la orden ignaciana (Alonso Asenjo, 2002-2004: 10-11).

⁵²⁰ Pese a llegar Francisco Reinoso a Córdoba el 25 de octubre de 1596 en calidad de obispo electo, las bulas papales que autorizaban su nombramiento se dilataron algo en el tiempo, por lo que Reinoso regresó a su residencia habitual en Husillos y tuvo que esperar hasta el 1 de diciembre de 1597 para poder efectuar su entrada oficial; por tanto, como apunta Alonso Asenjo, si tenemos en cuenta que el foco temático de la composición dramática del padre Hernando es Santa Catalina, patrona de los estudiantes cuya advocación se celebra el 25 de noviembre, y que a finales de noviembre de 1597 Reinoso debía estar

dignatario para el que Hernando de Ávila, que por aquel entonces estaba en el colegio que los jesuitas regentaban en la localidad, compuso las que parecen ser sus últimas piezas dramáticas⁵²¹ (Alonso Asenjo, 2002-2004: 8), la *Comedia de santa Catalina*⁵²² y su entretenimiento, *Orfeo y Eurídice*; obras que forman un dilatado espectáculo en el que se combinan cerca de siete mil versos castellanos con textos en prosa y verso latino.⁵²³

La comedia del padre Hernando, al igual que la pieza compuesta por Cairasco de Figueroa que estudiamos páginas atrás, dramatiza los principales hitos biográficos de la mártir alejandrina;⁵²⁴ así, a través de los cinco actos que componen la pieza, se escenifican de nuevo los reproches de Catalina al emperador por los sacrificios que este realiza a sus dioses; la disputa con los filósofos de la que sale vencedora la santa; la conversión y muerte de Porfirio, la emperatriz y parte de la guardia imperial; el episodio de la destrucción del horrible instrumento de tortura con el que Majencio pretende hacer a la santa abjurar de su fe; la asistencia divina que recibe Catalina durante su cautiverio y, finalmente, la muerte de la joven –omitida, como se recordará, en la pieza del canario– y el posterior traslado del cadáver por una comitiva de ángeles al monte Sinaí.

Sobre esta base argumental, el padre Hernando presenta la novedad de desarrollar en su pieza, en claro paralelismo con lo dramatizado unos años atrás en la *Tragedia de*

de camino hacia Córdoba, cabe la posibilidad de que el espectáculo dramático tuviera lugar en noviembre del año anterior durante su primera estancia en Córdoba como obispo electo, pues a tenor de la relación de Reinoso con la orden ignaciana no es descabellado pensar que visitara el colegio que la Compañía regentaba en la ciudad y que los jesuitas quisieran agasajar a su benefactor con un espectáculo apoteósico acorde con su persona (2002-2004: 11-12).

⁵²¹ El padre Hernando dejó la orden ignaciana en 1601 para ingresar en la orden de San Francisco de Paula (González Gutiérrez, 2003: 12); tras desvincularse de la Compañía parece que abandonó su labor como dramaturgo, pues no se le conocen más obras.

⁵²² La comedia ha llegado a nosotros a través de tres manuscritos: uno custodiado en el Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús –ubicado en el colegio jesuita de Alcalá de Henares– con la signatura M-325, otro conservado en la Hispanic Society of America bajo la signatura B1383/2 y, por último, un tercer testimonio inserto en el conocido como ‘Códice del padre Calleja’, del que ya hablamos al estudiar la *Comedia de San Alejo*; la pieza también incluye un prólogo en endecasílabos sueltos compuesto por el poeta cordobés Cristóbal Mosquera de Figueroa. Hemos manejado el texto editado por González Gutiérrez en 2003, autopublicado y difundido en la página web personal del investigador, en el que completa la edición de la pieza que publicó en la revista *ENTEMU* (1998-2000), añadiendo las variantes del manuscrito de la Hispanic Society. Si bien en su día, allá por noviembre de 2014, cuando empezamos a recopilar bibliografía para esta tesis doctoral, pudimos descargar la edición que hemos manejado de dicha página web, en la actualidad está caída; no obstante, aún es posible encontrar esta edición en línea en la siguiente dirección: <https://www.yumpu.com/es/document/view/4324394/cayo-gonzalez-gutierrez-comedia-de-santa-telecable>.

⁵²³ Mientras que el texto del entretenimiento está íntegramente en castellano, aproximadamente poco menos de un cuarto de la comedia está compuesto empleando la lengua del Lacio.

⁵²⁴ Recuérdese lo que apuntamos en su momento acerca de la fuente en la que se inspiraron Cairasco de Figueroa y Hernando de Ávila.

San Hermenegildo, el drama familiar,⁵²⁵ no presente en la leyenda de la santa, que supone la conversión al cristianismo de Faustina;⁵²⁶ de este modo, durante los actos segundo y tercero se asiste a un desplazamiento del protagonismo en favor de la emperatriz, pues vemos cómo Faustina se confiesa cristiana ante su criada y la convierte, su entrevista con Porfirio en la que ambos revelan su fe, cómo visitan los dos a Catalina en prisión y esta les anuncia su futuro martirio, y, tras ser informado el emperador de que su mujer ha incumplido su mandato, cómo Faustina confiesa su credo y es sentenciada a muerte, desarrollándose en las tablas el dolor que siente Majencio y el conflicto interior que experimenta al no poder conciliar el amor que siente por su esposa y su deber como monarca.⁵²⁷

Si bien podría pensarse que al tratarse de una obra compuesta para agasajar a un dignatario eclesiástico esta podría distanciarse de los modos de dramatización habituales del *scriptorium* jesuita que venimos apuntando y presentar una teatralización de la santidad más acorde con la práctica de los teatros comerciales, lo cierto es que la pieza del padre Hernando no difiere de las principales líneas y señas de identidad de la dramaturgia ignaciana: a la división pentapartita y a estar compuesta combinando el castellano con la lengua del Lacio habría que añadir que la comedia goza de una

⁵²⁵ No será el único pasaje que recuerde a la *Tragedia de San Hermenegildo*, pues al igual que pasara con el mártir godo, Catalina, antes del enfrentamiento dialéctico con los sabios, es armada por los ángeles con un estoque y un escudo, pasaje que, como ya indicamos en su momento, parece que el padre Hernando tome de la *Tragedia Vicentina* de Bonifacio.

⁵²⁶ Según la tradición, la confesión del credo de la emperatriz y su consecuente sentencia a muerte tiene lugar tras el episodio de la rueda, cuando el emperador es reprendido públicamente por su esposa por el trato que da a Catalina y confiesa ser ella también cristiana, tras lo que Majencio se ve obligado a actuar rápidamente, a modo de arrebato, y sentenciar a su esposa a la pena capital sin el menor atisbo de duda o pena.

⁵²⁷ El punto álgido de este conflicto interior tiene lugar al final de la escena segunda del cuarto acto en un monólogo de Majencio, del que reproducimos algunos versos:

¿Que he de segar con golpe riguroso
el quello de marfil con que anudaba
sus tiernos brazos el amante esposo?

[...]

O reyna bil, emperatriz villana,
¿piensas que el ziego amor o blando ruego
ará disimular tu culpa insagna?

[...]

Perdona, esposa mía, que el despecho
causado de tan súbita mudanza
a mi piedad negaba su derecho.
Con todo e de tomar de ti bengança,
no diga el mundo ya que mi justicia
las cosas pessa en desigual balanza.
No quedará sin pena la malizia
de una culpa tan grave y tan ynorme
quando no aprovechare la caricia. (González Gutiérrez, 2003: 173-174)

acusada polimetría, con un porcentaje de metros transalpinos –integrados principalmente por octavas reales y tercetos encadenados– que supera el 40% de la composición en verso castellano, da cabida a lo cómico en la representación a través de su entretenimiento⁵²⁸ y apenas requería su puesta en escena de ingenios escenotécnicos, pues estos solamente median en el momento en el que un ángel destruye la rueda con la que Majencio pretende torturar a Catalina⁵²⁹ y cuando la cabeza de la mártir alejandrina, recién decapitada, es mostrada al público “derramando leche” (González Gutiérrez, 2003: 226), en consonancia con la leyenda biográfica de la santa egipcia; prodigio este último que no requería mucho artificio para ser representado.

Como puede advertirse, es precisamente en este punto donde la comedia de Hernando de Ávila difiere en cierta medida de la tradición dramática jesuita, pues, como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, lo normal es que los dramaturgos de la orden ignaciana evitaran mostrar episodios violentos o grotescos en escena; de hecho, la pieza se mantiene fiel a esta práctica hasta el momento del óbito de Catalina, pues las torturas que sufre la santa o las diversas ejecuciones que ordena Majencio –como la de los sabios– solo son referidas verbalmente.⁵³⁰ Sin embargo el padre Hernando, interesado en mostrar los efluvios prodigiosos *post mortem* de Catalina, tal vez con la voluntad de agasajar al público asistente mostrando hechos milagrosos en escena,⁵³¹ representa la decapitación de la joven y muestra su cabeza recién seccionada, pues sin

⁵²⁸ A pesar de que, como ya vimos, en la *Tragedia de San Hermenegildo* lo cómico no solo tenía lugar a través del entretenimiento, pues la obra incluía algunos cuadros de corte humorístico, en la *Comedia de Santa Catalina* el padre Hernando prescinde de estas escenas y localiza la comicidad del espectáculo en los entreactos, yendo la hilaridad de la mano, principalmente, de unos gitanillos –presentes también en el entretenimiento protagonizado por Hércules– y del zafio alcalde Jumento, personaje cómico de amplia raigambre en el ámbito dramático de la orden ignaciana (Alonso Asenjo, 2002-2004: 21) que ya aparecía en el *Coloquio de los Santos Juanes*.

⁵²⁹ Prodigio que, según puede desprenderse del texto didascálico que lo describe, debía tener lugar mediante algún elemento pirotécnico: “A[r]roja un ángel un rayo y hace pedazos la rueda” (González Gutiérrez, 2003: 216).

⁵³⁰ Ofrecemos, a modo de ejemplo, los versos con los que Faustina alude a la tortura recibida por la santa:

Y donde con furia braba
de manos tan infieles
recibe azotes crueles
como baja y bil esclaba,
que su carne lastimada
le dejan profundos hoyos
de que ban corriendo ar[r]oyos
de su sangre delicada. (p. 125)

⁵³¹ Téngase en cuenta que el milagro del rayo que destruye la rueda no viene recogido en el *Flos sanctorum* de Villegas, fuente de la composición a nuestro juicio, como venimos apuntando; este hecho reforzaría la idea de que, pese a la simpleza y escasa profusión de elementos espectaculares en la obra, Hernando de Ávila habría intentado hacerse eco de los pocos hechos milagrosos que según la tradición rodean las vivencias de la mártir egipcia para congraciarse con el respetable.

ellos no podía tener lugar el milagro que, según la tradición hagiográfica, caracteriza su martirio.

Con todo, la *Comedia de Santa Catalina* del padre Hernando de Ávila supone un buen ejemplo de una dramaturgia que, pese a la pujanza del teatro practicado en los locales comerciales, se mantiene firme a sus señas de identidad –teatro latino/castellano en cinco actos que salpimenta la acción dramatizada en las tablas con escenas cómicas de carácter episódico y evita mostrar, en la medida de lo posible, elementos grotescos o violentos– y en la que solo ha calado de la práctica escénica profesional la escenificación, aunque bastante comedida, de milagros en escena; señas de identidad que, como se verá en lo sucesivo, acabaron diluyéndose en su mayoría con el paso del tiempo.

3.2.9.5. El *Dialogus Divi Petri Martyris*

Relacionada con la temática de la herejía arriana, desarrollada en la *Tragedia de San Hermenegildo*, está también la última obra jesuita de temática hagiográfica que conservamos en este periodo, el *Dialogus Divi Petri Martyris, certamen cum hereticis, et eiusdem mortem continens*, atribuida al jesuita mallorquín Guillermo Barceló⁵³² por estar recogida en un códice –conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura CC 9/2569 (388)– cuyo título lo menta y localiza su contenido en el ámbito del Colegio de Montesión –*Del Pe Guillermo Barçalo y / Del Coleggio de Mallorca*–, aunque no todas las composiciones que integran el códice se deben a la pluma del de Lluçmajor,⁵³³ ni todas las piezas en él contenidas fueron escenificadas en el colegio que los jesuitas regentaban en Mallorca.⁵³⁴

⁵³² Nacido en Lluçmajor en 1561, ingresó en la orden ignaciana en mayo de 1577; fue profesor de Retórica en los colegios de Gandía y Mallorca. Se trasladó al centro mallorquín en 1591 para ejercer la docencia, labor que cesó con su óbito, acaecido en noviembre de 1602 (Picón, 2005: 186-187).

⁵³³ De las ocho piezas dramáticas compiladas en el manuscrito, al menos una, el *Dialogus in adventu Patris Romani Visitoris*, no debe adscribirse al ingenio de Barceló, pues no hay constancia de que el mallorquín estuviera en el Colegio de Montesión por las fechas en las que se representó, entre marzo y junio de 1585 (Gualba, 1918-19: 222-223): se dice expresamente en la *Historia del Colegio de N. Sra. De Monte-Sión* –crónica manuscrita conservada en el archivo del Colegio que recoge su historia desde sus inicios en 1561 hasta 1650–, que en 1583 el hermano “Guillermo Barcelo [...] vino para leer Grammatica y la leyó” (Gualba, 1918-19: 190), y no volvemos a tener noticias de él hasta 1591, cuando a 30 de noviembre “vino del Coll.º de Gandia a este de Mallorca el Hermano Guillermo Barcelo [...] para residir en este Coll.º y ordenose aquí de ordenes sacros” (Gualba, 1918-19: 374), donde residió, como quedó apuntado, hasta su muerte; por tanto es bastante probable que la estancia de Barceló en 1583 solo durara un curso académico y volviera a su fin al colegio de Gandía. Por otro lado, Barceló regresó a Mallorca a finales de noviembre de 1591, por lo que, teniendo en cuenta todos los menesteres aparejados a la organización de un espectáculo dramático, la lógica nos invita a pensar que, como pronto, el de Lluçmajor

En cuanto a la obra que nos ocupa,⁵³⁵ inspirada vagamente en las vivencias de San Pedro de Alejandría,⁵³⁶ tres cuartas partes de su texto está compuesto en latín⁵³⁷ – quedando los versos en castellanos, en opinión de Picón, relegados a servir “de apoyo y de elemento ornamental para atraer más y cautivar más la atención” (2010: 2414)–, y no está segmentado en jornadas, sino en diecinueve escenas precedidas de texto didascálico a las que habría que sumar el prólogo que encabeza la composición (Picón, 2005: 188).

El argumento de la pieza es bastante simple y puede resumirse en unas pocas líneas: al inicio de la obra aparecen dos niños que, complacidos en su vida entregada a la música y al canto, se encuentran con la Virtud, que intenta convencerlos de que rechacen los placeres de la vida y se consagren a ella para evitar el Infierno, a lo que se niegan los niños aduciendo que son aún muy jóvenes para ello; tras verse rechazada, Virtud se encuentra con San Pedro, también niño, que sí acepta seguir la senda virtuosa, por lo que es entregado a la Fe para que lo instruya. Una vez finalizada su instrucción se asiste a un salto temporal, pues aparece en escena el santo de nuevo, ya adulto,⁵³⁸ para disputar con unos arrianos acerca de los dogmas de fe conculcados por la herejía que profesan; contienda de la que sale vencedor San Pedro, hecho que obliga a los arrianos a abandonar las tablas al tiempo que son burlados por un campesino. Los herejes volverán a escena y, viendo al santo solo, deciden darle muerte, tras lo que concluye la pieza con la ascensión del alma de San Pedro a los cielos de la mano de unos ángeles y con una

debió comenzar su labor teatral en el colegio mallorquín a partir de 1592, por lo que puede localizarse cronológicamente su actividad como dramaturgo, en consecuencia, entre este año y la fecha de su óbito.

⁵³⁴ Según Sierra de Cózar la *Tragicomedia de diuite Epulone* y la *Comedia prodigi fili* no tuvieron lugar en el colegio de Mallorca, sino en el de Gandía (1997: 626).

⁵³⁵ En varias ocasiones Vicente Picón ha afirmado tener lista una edición de la pieza que, lamentablemente, a día de hoy sigue inédita, por lo que nos hemos visto obligados a trabajar con los datos y numerosos fragmentos del texto que ha facilitado el estudioso diseminados en varias publicaciones.

⁵³⁶ Los únicos nexos que enlazan lo dramatizado en las tablas con la biografía del obispo alejandrino son su condición de mártir y su oposición a la herejía arriana; martirio cuya teatralización no concuerda con la biografía de San Pedro, pues aunque su óbito tuvo lugar durante la persecución a los cristianos ordenada por Diocleciano –Maximino según las compilaciones de Villegas (f. 390r) y de la Vega (f. 271v)–, el santo en la pieza del padre Barceló muere a manos de unos arrianos.

⁵³⁷ La obra está integrada por 272 versos latinos, 270 castellanos y 464 líneas en prosa latina (Picón, 2005: 188). En cuanto a la presencia preponderante de la lengua del Lacio en una pieza compuesta a finales del XVI, si bien, como quedó dicho, la tendencia entre los dramaturgos de la orden ignaciana con el paso del tiempo era la de ir desplazando el latín en favor del castellano en sus composiciones –hecho que ilustra perfectamente la anónima *Comedia de San Alejo* que estudiamos en páginas precedentes–, lo cierto es que, como también quedó dicho, la mayor o menor presencia de la lengua latina en las obras teatrales jesuitas dependía del criterio de quienes las componían, por lo que el padre Barceló es un buen ejemplo de esos dramaturgos que, a pesar de la tendencia generalizada entre las plumas de la Orden de componer sus obras en castellano en detrimento del latín, se mantuvo fiel a la lengua del Lacio como vehículo para desarrollar su ingenio dramático.

⁵³⁸ La nómima de *dramatis personae* que presenta el texto distingue entre un “*S. Petrus Martyr puer.*” y un “*Petrus Mar. Ui.*” (Picón, 2005: 187), por lo que es posible que ambos personajes fueran interpretados por actores distintos.

escena final en la que los niños que al comienzo de la composición habían rechazado a la Virtud, instan al público a seguir una “vida casta y púdicas costumbres”⁵³⁹ (Picón, 2005: 206). Esta simpleza argumental viene condicionada por el propósito general de la obra, pues Barceló lo que pretende con su composición no es difundir un modelo de virtud a través de la figura del santo –para lo que, evidentemente, hubiera necesitado de mayor desarrollo dramático– sino ofrecer a sus estudiantes un instrumento pedagógico que afiance sus conocimientos; en esta línea, la obra está plagada de reminiscencias a la Antigüedad clásica y a su literatura,⁵⁴⁰ siendo constantes las alusiones a personajes históricos y mitológicos e, incluso, parafraseándose en su texto obras clásicas como las *Geórgicas* de Virgilio o la primera *Catilinaria* de Cicerón (Picón, 2010: 2417-2423). Además, como apunta Picón, la instrucción que recibe San Pedro por parte de la Fe sigue muy de cerca el método didáctico de aprender caminando que practicaban los peripatéticos y la discusión que mantiene San Pedro con los arrianos se atiene al método dialéctico socrático (2005: 196-199), por lo que no nos parece descabellado pensar que Barceló tuviera en mente, a la hora de componer estos pasajes, ofrecer a sus alumnos ejemplos prácticos de ambos modelos que sirvieran o para afianzar conceptos vistos en clase o para introducir, de forma práctica y amena, nuevos conocimientos que serían luego desarrollados en el aula de forma más tradicional.⁵⁴¹

A pesar de este eminente didactismo, Barceló no deja de lado el componente espectacular propio del vehículo pedagógico que emplea y al final de la obra, tal vez como concesión al gusto del público asistente o como mero acicate para asistir a esta o a futuras representaciones, introduce un elemento espectacular, la ascensión a los cielos del alma del santo⁵⁴² (Picón, 1997: 605); prodigio que debía ejecutarse utilizando algún

⁵³⁹ En el texto no se especifica que sean los mismos niños; sin embargo, al no aparecer más personajes pueriles en el listado de *dramatis personae* que presenta el texto, entendemos que debía tratarse de los mismos, por lo que el mensaje final resulta bastante claro: los muchachos, que al inicio de la obra prefieren seguir con su vida dedicada a los placeres mundanos, tras ver el ejemplo de San Pedro deciden tomarlo como modelo y seguir la senda virtuosa que previamente habían rechazado.

⁵⁴⁰ Un buen ejemplo de este didactismo literario clásico puede apreciarse en la escena inicial protagonizada por los dos rapaces, pues mientras uno pregunta qué tipo de poema acaba de cantar el otro, este responde que ha usado el sáfico, género apropiado para cantar alegrías, lo que denota, como anota Picón, que Barceló compuso el pasaje para ilustrar en boca de uno de los niños el nombre, tipo de estrofa y contenido del mismo (2010: 2418), aunando teoría y práctica literaria.

⁵⁴¹ Recuérdesse que, como ya comentamos al abordar el didactismo del teatro jesuita, el profesor Alonso Asenjo apuntaba la posibilidad de que los ensayos de estas piezas propiciaran una dialéctica entre profesor-alumno que sirviera para afianzar los conocimientos vistos en clase, práctica que, en nuestra opinión, la pieza de Barceló ejemplifica a la perfección.

⁵⁴² Téngase en cuenta que la pieza está compuesta prácticamente en latín, por lo que, si bien el lujo y boato que solían desplegar los jesuitas en las tablas era una buena excusa para que el público asistiera a la

elemento metonímico que la representase, pues, como se deduce del texto dramático, el cadáver de San Pedro debía seguir presente en las tablas, ya que en la escena que da cierre a la obra los niños, al ver el cuerpo del mártir, comprueban si el santo en realidad está muerto. Elemento de tramoya vertical que, por otro lado, acerca la pieza de Barceló a los usos espectaculares del teatro comercial de su tiempo y, en definitiva, supone una muestra más de esa permeabilidad que parece experimentar la dramaturgia de la Compañía con respecto del teatro hagiográfico practicado en los locales comerciales.

No podemos dar por zanjado el breve estudio del diálogo de Barceló sin destacar que pese a las singularidades que presenta en relación con el teatro hagiográfico jesuita que venimos comentando, la obra mantiene algunos puntos de contacto con estas composiciones, pues, como suele ser habitual en ellas, en la pieza del de Lluçmajor se asiste a una breve escena cómica de carácter episódico protagonizada por el campesino que arremete verbalmente contra los arrianos,⁵⁴³ y si bien el mallorquín opta por mostrar la muerte del santo en escena, esta resulta un tanto aséptica y, por consiguiente, en consonancia con ese decoro que el teatro jesuita parece mostrar frente a los actos violentos, pues el santo muere tras acercarse a él uno de los arrianos sin mediar violencia explícita o manifestar el santo verbalmente algún daño a su persona.⁵⁴⁴

3.2.10. Últimas composiciones previas a la configuración final del género

Como ha quedado constatado a lo largo de estas páginas, hacia las postrimerías del XVI surgen obras dramáticas de temática hagiográfica muy próximas a la comedia de santos áurea, pues se trata de piezas que solo se distancian del modelo de teatralizar la santidad imperante en la siguiente centuria por no incluir a un gracioso que, con sus intervenciones, vaya aderezando con toques cómicos las vivencias del santo. El paso definitivo lo dio, curiosamente, un comediógrafo que se oponía diametralmente a las nuevas formas dramáticas que estaban imponiéndose por aquella época en la escena teatral, Miguel de Cervantes, pues en su comedia *El rufián dichoso* no solo incluye un gracioso plenamente desarrollado, sino que, además, introduce el modelo característico

representación, el dramaturgo debía ofrecer algún elemento más que atrajera al respetable al espectáculo, pues en el caso de esta obra en concreto, poco iba a entender de lo declamado en las tablas.

⁵⁴³ Desconocemos si la intervención del *Rusticus* se ejecutaba en latín o en castellano, pues Picón no facilita ningún fragmento de la diatriba en los distintos artículos que hemos manejado ni hace mención al lenguaje utilizado por el campesino.

⁵⁴⁴ Facilitamos la traducción del pasaje que ofrece Picón:

ARRIANO 2	¿Aún vives? De seguro que no vivirás.
SAN PEDRO	En tus manos, etc.
ARRIANO 2	Ya está muerto, no se oye ninguna palpitación del corazón. (2005: 205)

de la comedia de santos áurea, el del sirviente que, acompañando a su señor en su camino hacia la santidad, funciona como reflejo paródico que pondera la virtud de su amo, como ya apuntamos en su momento. Pero antes de ahondar en la comedia hagiográfica de Cervantes, cuya redacción ha sido fechada hacia 1600,⁵⁴⁵ debemos estudiar otra pieza dramática compuesta también por esas fechas, la comedia de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*.

3.2.10.1. La comedia de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*

La comedia hagiográfica del canónigo Tárrega,⁵⁴⁶ compuesta probablemente hacia 1601 y presumiblemente vinculada con las celebraciones que a comienzos de 1602 tuvieron lugar en Valencia en honor del mercedario San Raimundo Peñafort⁵⁴⁷ (Canet y Sirera, 1986: 107), pese a no introducir nuevos elementos en la fórmula de la comedia de santos, sí supone un buen testimonio de la consolidación del modelo de dramatizar la santidad en el que las vivencias del santo se alternan con acciones amorosas que, a priori, poco tienen que ver con la senda virtuosa que sigue el protagonista; componente que, si bien en algunas piezas puede elidirse sin que se resienta la acción protagonizada por el santo, pues este no llega a verse inmerso directamente en la subtrama amorosa, en la comedia de Tárrega queda imbricado con la materia hagiográfica formando una

⁵⁴⁵ Mientras que Schevill y Bonilla ubicaban la composición de la pieza durante la estancia de Cervantes en la capital hispalense (1915: 125), Canavaggio considera que su redacción tuvo lugar en fecha algo posterior a 1600 (Sirera, 1986: 192).

⁵⁴⁶ Según la crítica, dos localidades se disputarían el honor de haber visto nacer a Francisco Agustín Tárrega hacia 1554-1555, Valencia y Segorbe, siendo la adscripción al municipio castellanense –o tal vez a su diócesis, como precisaba Josep Lluís Sirera (2002: 3)– la que tenga bases más sólidas (Canet, 1985: 14). Doctor en Derecho Canónico –es bastante probable que cursara sus estudios en la Universidad de Salamanca, ciudad donde residía cuando en 1577 tomó el beneficio de la capilla de San Pablo de la Catedral de Valencia–, no fue solo una personalidad en el ámbito eclesiástico, sino que gozó de gran prestigio como literato según evidencian su pertenencia a la *Academia de los Nocturnos* como consiliario o las alusiones a su persona que ofrecen escritores como Rey de Artieda o Miguel de Cervantes en el *Quijote* y en sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (Canet, 1985: 14-18). Poeta, prosista y dramaturgo, a su pluma se deben, con certeza, catorce piezas dramáticas, de las que han llegado hasta nosotros solo diez (Canet, 1985: 23-24), y de entre las que destaca la célebre comedia *El prado de Valencia*. Producción literaria que a buen seguro se hubiera incrementado si su carrera artística no se hubiera visto truncada por su temprano óbito, acaecido el 6 de febrero de 1602 (Canet, 1985: 17). En cuanto a la comedia de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*, su texto ha llegado hasta nosotros inserto en la antología *Norte de la poesía española* de Felipe Mey, publicada en 1616 (Sirera, 2002: 9-10).

⁵⁴⁷ En opinión del profesor Sirera, cabría inscribir la pieza de Tárrega dentro de la campaña orquestada por los mercedarios valencianos para volver a ser una de las cinco Provincias troncales de la Orden de la Merced, restitución que, precisamente, tuvo lugar en 1603, un año después de las fiestas en honor a San Raimundo Peñafort (1986: 192).

unidad indisoluble, ya que las vivencias del otrora bandolero⁵⁴⁸ y mercedario ilustre Pedro de Armengol⁵⁴⁹ van de la mano de los amores de Flora, hermana ficticia del futuro santo, y el rey moro Avdallah, deviniendo, incluso, gran parte de la segunda jornada en una auténtica comedia de enredo (Sirera, 2002: 16). Así, se asiste al intento de Zafira, hija de Avdallah, de encelar a Flora para que deje de corresponder a su padre, pues la joven cristiana, a causa de la pasión amorosa que siente por el monarca, está dispuesta a renunciar a su fe para desposarse con Avdallah,⁵⁵⁰ haciéndose pasar Zafira, embozada, por la favorita y futura esposa de su padre; Flora también se ve asediada por su hermano, al que es incapaz de reconocer tras su llegada a Fez para liberar a cristianos cautivos, pues el mercedario intenta infundir en ella el desengaño de lo mundano mostrándole una calavera. Si bien en un primer momento parece que los intentos de Zafira y Armengol no surten efecto, Flora acaba desengañándose y convirtiéndose gracias a ellos, pues la joven, al ver la piel de su hermano hecha jirones, producto de la severa disciplina que Armengol se inflige para salvar su alma, y cómo resucita, con la sangre que emanan sus heridas,⁵⁵¹ a Zafira, decide cambiar los lujosos ropajes con los que la obsequiaba el rey y vestir “de penitencia” (Sirera, 2002: 136), negándose a corresponder desde ese momento a Avdallah. La mudanza de su amante enojará

⁵⁴⁸ Como apuntaba Parker, las comedias que desarrollaban en el Siglo de Oro la temática del bandolero que se vuelve santo, o incluso del santo que se hace bandolero, son “tan numerosas [...] que debemos considerarlas como variaciones de un tema fijo y muy popular del teatro español” (1949: 397); sin embargo, este no es el caso de la comedia del canónigo Tárrega, pues según la leyenda biográfica de San Pedro Armengol, este había sido bandolero antes de ingresar en la orden mercedaria y seguir la senda de la virtud.

⁵⁴⁹ Para la composición de su comedia, Tárrega se rigió por criterios estrictamente literarios en detrimento de la veracidad histórico-hagiográfica, pues combinó en una acción dramática que puede ubicarse hacia 1238 –en la obra ya ha tenido lugar la conquista de la ciudad de Valencia– la fundación de la Orden de la Merced, que había tenido lugar en 1218, y la conversión de Armengol en el año de su nacimiento (Sirera, 2002: 12). Por otro lado, cuando Tárrega compuso la obra, Armengol aún no había sido canonizado, por lo que, en opinión del profesor Sirera, el hacer al tarraconense compañero de los fundadores de la orden mercedaria tendría como objeto “reforzar una figura que, desde el punto de vista de los criterios rigoristas que acerca de la santidad había impuesto el Concilio de Trento, no era todavía un santo en sentido estricto, pese a serlo considerado desde tiempo atrás” (2002: 13). En consecuencia, nos encontramos ante otro ejemplo de esos santos populares que antes de ser considerados oficialmente como tales ya protagonizaban composiciones dramáticas de temática hagiográfica.

⁵⁵⁰ Quien vele por la fe de Flora será su padre, Lamberto, capitán de los almogávares a las órdenes de Jaime I, pues liberará a Zafira y a su esposo Arbante bajo la promesa de que estos impidan que su hija reniegue de su credo.

⁵⁵¹ Tárrega parece mantener una posición fluctuante a la hora de mostrar acciones violentas y desagradables en las tablas, pues por un lado conculca con la tendencia generalizada en el teatro hagiográfico de su tiempo y muestra las cabezas decapitadas de los bandidos que habían sido compañeros de Armengol o el cuerpo ensangrentado del mercedario y, por otro, refiere verbalmente, a través de Avdallah, el ajusticiamiento del santo; sin embargo, poco tiene que ver esta ocultación de la muerte de Armengol con el decoro, pues si la oculta en un primer momento es para mostrar, como veremos más adelante, el prodigio de su salvación a manos de la Virgen en una tramoya aérea y dotarle a la ya de por sí espectacular escena de mayor impacto.

sobremano al monarca, por lo que intentará doblegar la voluntad de la joven encarcelándola; sin embargo, el cautiverio no hace mella en Flora, por lo que Avdallah, aprovechándose de que Armengol se había ofrecido como garantía del pago del rescate de un preso cristiano, ordena que sea ahorcado antes de que venza el plazo fijado, teniendo lugar entonces la salvación milagrosa del mercedario a manos de la Virgen, prodigio que conduce al final de la composición dramática con la vuelta de Armengol y su hermana a tierras aragonesas.

Como puede observarse, Tárrega hizo uso de toda su habilidad compositiva al diseñar una trama argumental con la que, a buen seguro, el canónigo valenciano buscaba congraciarse con el respetable y regalar el gusto de los asistentes a la representación; pero si argumentalmente su composición ya resultaba suficientemente atractiva para la gran masa popular, el público debía quedar totalmente encandilado con el gran aparato escenotécnico que, como constata el texto dramático, exige su representación.⁵⁵² Ciertamente es que algunos de los milagros que tienen lugar en escena no requieren tramoya,⁵⁵³ pero este hecho no resta ni un ápice de espectacularidad a la representación, pues esta se basa, principalmente, en apariciones prodigiosas y en la utilización de complejas tramoyas aéreas.⁵⁵⁴ Así, ya en la primera jornada asistimos a la aparición mariana que originará la fundación de la orden mercedaria,⁵⁵⁵ descrita en el texto en los siguientes términos:

⁵⁵² Según apuntan los profesores Canet y Sirera, el teatro de Tárrega se caracteriza por su riqueza escenotécnica (1986: 122-123), por lo que, como es lógico, la pieza, inserta en un género que, como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, con el paso del tiempo fue incluyendo la escenificación de mayor número de milagros, destaca dentro de la dramaturgia del valenciano por su espectacularidad.

⁵⁵³ Varios son los prodigios en cuya escenificación no media ninguna tramoya, como el de la incapacidad de atacarse Armengol y su padre cuando la cuadrilla de bandoleros es sorprendida por los almogávares capitaneados por Lamberto, puesto que, como ya quedó dicho en escenas similares presentes en otras comedias, los actores simplemente debían simular dicha incapacidad, o la resurrección de Zafira, que tiene lugar tras rociar Armengol el cuerpo de la joven mora con la sangre que emanan sus heridas, por lo que solo mediaría el fluido que simulase ser la sangre del mercedario.

⁵⁵⁴ Josep Lluís Sirera atribuía la riqueza y espectacularidad de las tramoyas aéreas que intervienen en la composición hagiográfica de Tárrega a la rica tradición escenográfica valenciana de *núvols y magranas* (2002: 18); si bien es posible que el canónigo valenciano se viera influenciado a la hora de componer su pieza por este bagaje, lo cierto es que en algunas de las composiciones insertas en la Colección Gondomar, como la lopesca *Comedia de San Segundo* o la pieza de Remón protagonizada por San Jacinto, se hace alusión explícita en sus textos a ‘nubes’ a la hora de referirse a los ingenios de tramoya vertical que intervenían en su escenificación, por lo que el uso de estos artefactos escénicos, desarrollados y muy utilizados en la Corona de Aragón, debía estar ya generalizado en toda la Península y no solo circunscritos al este peninsular.

⁵⁵⁵ Parece que Tárrega, al componer los pasajes que tratan acerca de las distintas apariciones marianas que originaron la fundación de la orden mercedaria, se inspiró en la *Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redención de Cautivos Christianos y de algunos Santos illustres della* de Felipe Guimerán, publicada en Valencia en 1591, pues, como apunta el profesor Canet, el texto de

“Aquí suena música, ábrese un trono, donde aparece Nuestra Señora con un escapulario de la Merced en la mano, y a su lado San Juan Bautista con un manto de su Religión con cruz blanca, y San Benito con otras dos cruces, de Calatrava y Alcántara, y San Jorge armado con una cruz de Montesa y Santiago con su insignia” (Sirera, 2002: 60)

Aparición que, según el criterio del profesor Sirera, se escenificaría a través de una compleja nube de grandes dimensiones (2002: 19), pero que en nuestra opinión bien podría haber tenido lugar a través de una cortina a pie de tablado, pues la Virgen interactúa con Jaime I, dándole “un escapulario y un papel” (Sirera, 2002: 62) sin hacerse alusión explícita a ningún desplazamiento aéreo; movimiento vertical que sí constatan las didascalias que describen el auxilio mariano que recibe Flora en su cautiverio, pues según refiere una acotación “Baja por el aire una mano con pan, y agua en una calderilla” (Sirera, 2002: 153), y que también estaría presente en la aparatosa representación, oculta tras una cortina,⁵⁵⁶ de la salvación de Armengol por intervención directa de la Virgen, clímax dramático-espectacular de la composición, pues, tal y como se deduce de las didascálicas, su puesta en escena requeriría de una tramoya aérea en la que se simulara que la Virgen, sobre la horca de la que pende Armengol,⁵⁵⁷ descolgaba al mercedario hasta el tablado.⁵⁵⁸ Espectacularidad que se vería reforzada por la inclusión en la representación de efectos pirotécnicos o ígneos, pues un muro de fuego preserva a Flora en su cautiverio cuando Avdallah pretende forzarla,⁵⁵⁹ efecto que tendría lugar, en opinión del profesor Sirera mediante un sistema de fuelles que permitiera orientar la dirección de las llamas hacia el tablado (2002: 21); fuego que acabará abrasando literalmente al monarca, pues este sale de la celda “ardiendo todo” (Sirera, 2002: 169) y pidiendo insistentemente agua con la que sofocar las llamas, prodigio que tendría lugar, según Sirera, con las ropas del actor empapadas en alcohol⁵⁶⁰ (2002: 20).

Guimerán recoge la versión que más se acerca a la dramatización que realiza el canónigo valenciano de estas apariciones (1985: 31).

⁵⁵⁶ “Corred aquesa cortina, / y a tu redentor verás” (Sirera, 2002: 193).

⁵⁵⁷ “Suena música, y aparece Armengol colgado en una horca, y Nuestra Señora sobre ella, tiniéndole de la soga, y los ángeles a los pies de Armengol, sustentándole” (Sirera, 2002: 193).

⁵⁵⁸ “Suenan música y bajan los ángeles con Armengol, y la Virgen va dando cuerda” (Sirera, 2002: 194).

⁵⁵⁹ Al intentar Avdallah entrar en la celda de Flora “sale fuego por la puerta de la cárcel” (Sirera, 2002: 167) impidiéndole el paso; el fuego no conseguirá amedrentar al monarca, pues tras intentar penetrar dos veces más en la celda, viendo de nuevo su paso interrumpido –repetiéndose en ambas ocasiones la acotación “Sale otra vez fuego”–, acaba cruzando “entre las llamas” (Sirera, 2002: 168).

⁵⁶⁰ Si bien este recurso del alcohol debía emplearse en acciones rápidas, como cruzar el tablado corriendo, es posible que en la escena que nos ocupa las llamas simplemente fueran simuladas en la indumentaria del actor que representara a Avdallah, tal vez recreando las galas de los demonios teatrales de la época en las que se bordaban llamas (Ruano de la Haza, 2000: 84), pues pese a la relativa brevedad del pasaje, al

Como destacaban Canet y Sirera, en la dramaturgia de Tárrega apenas tienen cabida personajes cómicos, tan solo “algunos escuderos, una vieja, un estudiante y algún que otro lacayo, todos ellos cargados de notas cómicas, y un comportamiento que los asemeja a los personajes de la ‘comedia vieja’ o de los ‘pasos’, si así se quiere” (1986: 114) y, en efecto, en lo tocante al humor, eso es con lo que nos encontramos en la comedia, pues tres de los soldados de Avdallah protagonizan una breve escena cómica –apenas llega al medio centenar de versos– en la que, conculcando con los preceptos de su fe, se emborrachan mientras están de guardia, hecho que propicia que se despierte en ellos de forma paródica el don de lenguas,⁵⁶¹ y, en plena euforia alcohólica, que alguno de ellos plantee que el vino está vedado en su religión por querer bebérselo todo Mahoma;⁵⁶² escena breve pero que, a buen seguro, debía despertar la carcajada de forma generalizada entre el público asistente a la representación.

Recapitulando, las breves líneas que acabamos de dedicar a la comedia de Francisco Agustín Tárrega evidencian que, como quedó dicho, se trata de una composición en perfecta sintonía con los modos de dramatizar la santidad que presentaban las últimas piezas hagiográficas de la Colección Gondomar, de lo que puede desprenderse que, hacia finales de la centuria, el modelo de la comedia de santos ya estaba prácticamente establecido y difundido por los corrales; tan solo faltaba la presencia de un gracioso que salpimentara con acciones risibles y comentarios jocosos la acción virtuosa dramatizada en las tablas y que no encontramos aún en la pieza del canónigo valenciano, pues si en sus obras de temática profana no puede localizarse ningún personaje cómico que se asemeje al gracioso áureo (Canet y Sirera, 1986: 114), menos íbamos a encontrarlo en una composición hagiográfica, honor que queda reservado en la historia de nuestro teatro a la figura de don Miguel de Cervantes Saavedra.

implicar varias intervenciones del monarca y sus guardas supone algo más de medio minuto, tiempo suficiente, en nuestra opinión, para verse en peligro la integridad física del actor si se empleara fuego real.

- ⁵⁶¹ GUARDA 3 Tomad, gustate et bibete.
 GUARDA 1 ¿Latín hablas?
 GUARDA 3 Borrachón,
 luego en habiendo bebido
 hablaréis vos borgoñón (Sirera, 2002: 160)
- ⁵⁶² GUARDA 2 Y esto, ¿vedado ha de ser
 entre moros?
 GUARDA 3 ¿Y el tocino?
 GUARDA 1 Mahoma a mi parecer,
 por beberse todo el vino,
 no nos lo deja beber. (Sirera, 2002: 161)

3.2.10.2. *El rufián dichoso*

Si bien puede resultar un tanto exagerado el juicio de Valbuena al considerar la única comedia religiosa cervantina como “una de las mejores comedias de santos de nuestra escena” (1990: 333), lo cierto es que *El rufián dichoso* resulta ser una composición dramática sumamente interesante por diversos motivos;⁵⁶³ en lo concerniente a esta tesis, la obra de Cervantes destaca por ser la primera comedia de temática hagiográfica, al menos que conservamos,⁵⁶⁴ en la que se incluye a un gracioso plenamente desarrollado que acompaña a su señor por la senda virtuosa, pues Lagartija, criado rufianesco del joven Lugo, deja la vida hampesca para seguir a su amo tras su conversión e ingresa también en la orden dominica adoptando el nombre de fray Antonio.

Cervantes dramatiza en su comedia la biografía de fray Cristóbal de la Cruz⁵⁶⁵ de forma un tanto atípica, pues concede a las vivencias de Lugo previas a su conversión

⁵⁶³ Se trata de una obra que ha llamado la atención de la crítica por su metateatralidad, centrándose principalmente los estudiosos al abordar el estudio de los elementos metadramáticos de la pieza de Cervantes en la conversación que mantienen en el arranque de la segunda jornada los personajes alegóricos Curiosidad y Comedia, pues a priori este pasaje supone una contradicción con la teoría dramática defendida por el alcaíno en otras obras –principalmente en el *Quijote*–, opuesta a las prácticas ejercidas por Lope de Vega y sus seguidores; así, Curiosidad, intrigada por la mudanza que observa en Comedia –segmentación en tres jornadas y conculcación de las unidades clásicas de tiempo y lugar–, la interpela para que justifique su cambio, y Comedia argumenta que los tiempos “mudan las cosas / y perfeccionan las artes” (Nagy, 1975: 103). Si bien para parte de la crítica este pasaje supone la claudicación del alcaíno ante las formas dramáticas lopescas (Enguix, 2015: 464), en realidad, como apunta Andres-Suárez, al tener que conculcar Cervantes forzosamente la unidad de lugar para dramatizar las vivencias del fraile sevillano, se ve obligado a justificar el quebramiento de dicha unidad (1997: 23).

⁵⁶⁴ El texto de la comedia ha llegado hasta nosotros inserto en los folios 66r-112r de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, volumen que vio la luz en 1615 y con el que el alcaíno pretendía ganarse el reconocimiento y aplauso como dramaturgo que le negaban el público y los profesionales dramáticos de su época; éxito que, de nuevo, le fue negado, pues la obra no gozó de reimpressiones posteriores (Canavaggio, 2010: 140).

⁵⁶⁵ A principios del siglo pasado Armando Cotarelo Valledor apuntó que la fuente en la que se habría inspirado Cervantes para componer la pieza era la *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores* de Dávila Padilla, publicada en 1596 (Canavaggio, 1990: 461); la hipótesis del crítico asturiano fue reexaminada por Jean Canavaggio, que llegó a la conclusión de que, si bien lo dramatizado por Cervantes coincidía con lo relatado por Dávila Padilla, el texto del alcaíno se ajustaba aún más a la relación de los hitos biográficos del dominico que ofrecía fray Antonio de San Román en su *Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares*, pues, tanto en el texto de Cervantes como en el de San Román, Lugo fue hijo de un tabernero, no tuvo trato con prostitutas ni mujeres deshonestas y, al apostarse su futuro en una partida de cartas, determinó hacerse “salteador” si perdía, no ladrón como recoge Dávila Padilla (1990: 466-467). Recientemente, Antonio Zugasti ha precisado aún más la fuente en la que se inspiró Cervantes, pues en su opinión el alcaíno habría manejado la biografía del dominico que ofrece fray Juan de Marieta en su *Segunda parte de la historia eclesiástica de España*, texto que sigue de cerca al de Antonio de San Román pero en el que se atribuye a fray Cristóbal de la Cruz por error, en el capítulo 89, un episodio vivido por fray Tomás del Rosario según lo narrado por San Román, errata que, para Zugasti, se vería reflejada en la comedia de Cervantes, en concreto en la aparición demoníaca que experimenta fray Cristóbal en la segunda jornada,

gran peso en el conjunto de la obra –1208 versos, más de un 42% del total–, recreando por extenso el mundo del hampa sevillana por el que se movió Cristóbal durante su juventud⁵⁶⁶ y dejando el resto de la composición para representar la penitencia, obras y santa muerte del fraile dominico. De esta forma Cervantes nos presenta al joven Lugo, criado del inquisidor Tello de Sandoval, como un valentón pendenciero al que vemos bregando entre hampones o enfrentándose a las fuerzas del orden público para liberar al regente de una mancebía, pero que, pese a sus correrías y liviandades, presenta una moralidad y piedad extraordinarias para un hampón,⁵⁶⁷ pues da limosna a los menesterosos, manifiesta su devoción por las ánimas del purgatorio y reza el rosario; carácter atípico que, en definitiva, posibilitará su conversión y la salvación de su alma.

Tras una primera jornada centrada en recrear el mundo del hampa sevillana, Cervantes dedica el resto de la composición a la dramatización de la vida religiosa de Cristóbal de Lugo; así, en la jornada segunda la acción se ubica en México, emplazamiento adonde llegó Cristóbal siguiendo a Tello de Sandoval, con un Lugo que viste ya el hábito de la Orden de Predicadores respondiendo al nombre de fray Cristóbal de la Cruz.⁵⁶⁸ A partir de este momento se escenifican algunos de los episodios más significativos de la biografía del dominico, de entre los que destacan la dramatización de varias de las apariciones demoníacas que según sus biógrafos experimentó fray Cristóbal y la conversión que obró en doña Ana Treviño, haciéndose cargo el fraile de los pecados de esta y su penitencia. Los hitos biográficos del dominico sevillano se

evidenciándose de esta manera, en su opinión, la fuente concreta que manejó el alcalaíno (2010a: 173-176).

⁵⁶⁶ Cervantes ubicó las correrías del joven Lugo en la capital hispalense incurriendo en una licencia, pues aunque era sevillano de origen, su vida rufianesca tuvo lugar, según las relaciones de sus hitos biográficos, en Toledo, donde su amo Tello de Sandoval ejercía de inquisidor; licencia en la que incide de nuevo al ubicar su conversión también en Sevilla, pues esta tuvo lugar, igualmente, en Toledo, tal y como el propio Cervantes admite:

Su conversión fue en Toledo,
y no será bien te enfade
que, contando la verdad,
en Sevilla se relate. (Nagy, 1975: 104)

⁵⁶⁷ De hecho Lagartija se atreverá a censurar el fervor religioso de Cristóbal:

¿Cuando te están esperando
tus amigos con más gusto,
andas, cual si fueras justo,
avemaría tragando?
O sé rufián, o sé santo;
mira lo que más te agrada. (Nagy, 1975: 99)

⁵⁶⁸ Presentar a Cristóbal como fraile dominico a estas alturas de su ciclo vital es otra licencia que adopta Cervantes, pues según sus biógrafos su ingreso en la Orden de Predicadores fue posterior a la marcha de Tello de Sandoval de México.

alternan con las acciones apicaradas de fray Antonio,⁵⁶⁹ por lo que, en cierta medida, fray Cristóbal cede parte de su protagonismo en favor del otrora Lagartija, que constantemente rememora su pasado sevillano, tanto de palabra como de obra,⁵⁷⁰ estableciéndose entre ambos personajes un paralelismo paródico⁵⁷¹ que pondera la figura y virtud de fray Cristóbal.

En cuanto al componente espectacular de la comedia, pocos son los prodigios que tienen lugar en escena, pues Cervantes, reacio a la escenificación de milagros en las tablas,⁵⁷² no se prodigó en mostrar hechos maravillosos, y en los pocos que tienen lugar no median elementos de tramoya escénica ni efectos que les confieran cierta espectacularidad; así, en la aparición que da cierre a la primera jornada, en la que se manifiesta el júbilo que experimenta el Cielo por la conversión de Lugo, tan solo sería necesario una cortina, tal y como se deduce de la acotación que la describe: “descúbrese una Gloria, o, por lo menos, un Ángel” (Nagy, 1975: 101). Tampoco median elementos de tramoya en las distintas apariciones demoníacas que experimenta fray Cristóbal, pues tal y como constatan las didascalias los entes demoníacos entran y salen por su propio pie, ni en los prodigios que rodean al fraile dominico, ya que la erupción de lepra que invade su cuerpo tras la conversión de doña Ana Treviño, que sus allegados atribuían a los pecados de la dama, tiene lugar fuera de la mirada del respetable, y la milagrosa desaparición de las llagas de su cuerpo tras su óbito es referida verbalmente por el virrey,⁵⁷³ por lo que en las postrimerías de las composición debía trasladarse el cadáver del dominico sevillano sin las falsas pústulas con las que se simulara su enfermedad.

⁵⁶⁹ Muy alejado de los rigores que exige la vida monástica, fray Antonio introducirá en el cenobio unos naipes con los que distraerse y mostrará a fray Ángel, en plena partida a la argolla, algunas tretas de esgrima que aprendió de Lugo en Sevilla.

⁵⁷⁰ No solo menta constantemente en sus intervenciones a hampones sevillanos recordando los viejos tiempos, sino que incluso se permitirá el lujo de pedir a Tello de Sandoval que, cuando llegue a la capital hispalense, le dé recuerdos de su parte a la Salmerona, una meretriz sevillana.

⁵⁷¹ A las acciones apicaradas y a las constantes alusiones a su pasado sevillano, habría que sumar su poca afición por la mortificación –“Yo, en ayunando, estoy malo, / flojo, indevoto y mohino” (Nagy, 1975: 106)– y su holgazanería –cuando el prior les pide a él y a fray Cristóbal ir a asistir a doña Ana Treviño se muestra reticente, y solo accede a ello tras ser reprendido por su superior–, en clara oposición a la virtud de fray Cristóbal.

⁵⁷² A propósito de la milagrería del teatro protagonizado por santos de su tiempo se pronunció Cervantes, por boca del Cura, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*: “¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!” (Allen, 1995: 559). Su oposición a esta práctica quedará plasmada en su única composición dramática de temática hagiográfica, ya que Cervantes apunta constantemente en las didascalias de la obra la veracidad y la fidelidad de lo dramatizado con respecto de las fuentes.

⁵⁷³ ¿Qué es éste el rostro que yo vi ha dos días
de horror y llagas y materias lleno?
¿Las manos gafas son aquestas, cielo?

Como puede observarse, la comedia de Cervantes supone, en cierta medida, un paso atrás en lo que respecta a las innovaciones que presentaban algunas piezas coetáneas, pues argumentalmente, al no disponer de tramas secundarias que se alternen con las vivencias del fraile sevillano, tiende a la linealidad, y por su sobriedad escenotécnica conculca con la espectacularidad a la que tendía el teatro hagiográfico de finales de la centuria. Pese a ello, la pieza de Cervantes supone, en nuestra opinión, la culminación del proceso de gestación de la comedia de santos, pues al presentar un gracioso plenamente desarrollado introduce el último elemento característico del género que aún no se había manifestado con total entidad, entrándose a partir de este momento en la fase de integración de los distintos elementos que conforman este modelo y su consolidación como género teatral.

3.3. Influencia del teatro hagiográfico jesuita en la configuración del género de la comedia de santos

Tal y como hemos ido viendo a lo largo de este capítulo, a finales del Quinientos la dramaturgia ignaciana de temática hagiográfica mantenía sus principales señas de identidad –segmentación pentapartita, alternancia del castellano y el latín e inclusión de cuadros cómicos de carácter episódico–, proponiendo, en cierta medida, un modelo alternativo al de la comedia de santos que estaba imponiéndose y consolidándose en el panorama teatral; pese a ello, en algunas composiciones ignacianas podía percibirse ya cierto influjo del teatro comercial, como en el caso de la anónima *Comedia de San Alejo*, dividida en tres jornadas y en la que, como quedó dicho, tenían lugar tramas secundarias que se alternaban con las vivencias del santo y la utilización de ingenios de tramoya escénica que permitían la recreación de lo maravilloso en las tablas. Tendencia que, con el paso del tiempo, irá acrecentándose, pues como veremos en lo sucesivo la mayoría de piezas protagonizadas por los santos y beatos de la Compañía se ajustan al patrón de la comedia de santos, hecho que nos hace pensar que a principios del Seiscientos debió iniciarse el proceso de extinción del modelo dramático hagiográfico

¡Oh alma, que, volando a las serenas
regiones, no dejaste testimonio
del felice camino que hoy has hecho!
Clara y limpia la caja do habitaste,
abrasada primero y ahumada
con el fuego encendido en que se ardía,
todo de caridad y amor divino. (Nagy, 1975: 173)

jesuita en favor de los modos de dramatizar la santidad que estaban triunfando en los teatros comerciales.⁵⁷⁴

¿Puede percibirse algún influjo del teatro jesuita de temática hagiográfica en la gestación del género que acabará sustituyéndolo? Es difícil precisar influencias irradiadas desde el *scriptorium* ignaciano en la configuración de la comedia de santos; pese a ello, tras la panorámica que hemos realizado en estas páginas, creemos que este influjo puede localizarse, principalmente, en dos aspectos:⁵⁷⁵ la tendencia a ocultar escenas de carácter violento de la mirada del espectador, presente al menos durante su periodo de gestación, y la inclusión del humor en las piezas protagonizadas por santos, hecho que, en nuestra opinión, propiciará que la figura del gracioso se erija en elemento característico del género.

Tal y como vimos, el teatro hagiográfico, principalmente el de temática martirológica, no tenía reparos a la hora de mostrar actos violentos en escena, dramatizando en toda su crudeza las vejaciones y torturas a las que fueron sometidos los santos mártires.⁵⁷⁶ Sin embargo, hacia el tercer cuarto del Quinientos parece imponerse la tendencia a ocultar actos violentos de la mirada del espectador,⁵⁷⁷ la primera pieza que refleja este hecho es la *Tragedia Vicentina* del padre Bonifacio, en la que, como quedó dicho, se ubica el martirio en una esquina del escenario, fuera del rango visual del respetable, y son referidos verbalmente los suplicios sufridos por Vicente y sus hermanas. Forma de proceder que, aparte de alguna pluma ignaciana,⁵⁷⁸ siguen muy de

⁵⁷⁴ Aún nos encontramos en pleno siglo XVII con algunos vestigios de esta forma de teatralizar la santidad en obras como la *Vida de San Ignacio. Comedia Primera*, en la que ahondaremos cuando abordemos el estudio de la dramaturgia inspirada por San Ignacio de Loyola.

⁵⁷⁵ Las primeras piezas teatrales extensas protagonizadas por santos cuyo texto conservamos, en concreto la *Tragedia Vicentina* y la anónima *Tragedia del triunfo de los santos*, son producto de las plumas ignacianas, por lo que si bien sería muy arriesgado vincular el origen de la comedia de santos con estas composiciones, sí es de justicia reconocer, llegados a este punto, su carácter pionero al desvincular el teatro hagiográfico de la festividad del Corpus Christi y dramatizar su temática de forma dilatada.

⁵⁷⁶ Recuérdese lo que la relación de la pieza representada ante Isabel de Portugal decía de las vejaciones físicas o las calas textuales que citamos cuando hablamos de la presencia de violencia explícita en el *Códice de autos viejos*.

⁵⁷⁷ Solamente conservamos seis piezas del último cuarto del Quinientos en las que se escenifiquen martirios de santos o escenas de violencia explícita: la jesuítica *Tragedia del triunfo de los santos*, la comedia protagonizada por San Lorenzo inserta en el ‘Manuscrito de 1590’ –en la que, como ya apuntamos en su momento, es posible que no se explicitaran actos violentos en las tablas–, las piezas protagonizadas por Santa Bárbara, Santo Ángelo y San Antonio de Padua de la Colección Gondomar y, por último, la comedia de Tárrega.

⁵⁷⁸ El padre Cigorondo, a la hora de ajusticiar a Amor profano, también parece seguir los modos de Bonifacio, pues, como ya apuntamos, el ente recibe su azotaina fuera de escena, haciéndose partícipe al respetable del correctivo verbalmente. Si bien no todos los dramaturgos jesuitas emularán a Bonifacio, en su mayoría sí evitarán mostrar actos violentos en escena, ya sea simplemente verbalizándolos –como hará

cerca dramaturgos como Palau o Cairasco de Figueroa y que puede rastrearse en algunas de las composiciones insertas en la Colección Gondomar, como en las protagonizadas por San Jerónimo, Santa Catalina de Siena y San Jacinto. En cuanto a la motivación que pudo mover a los comediógrafos de la Compañía a evitar mostrar actos violentos en escena, tal vez pueda encontrarse en su inserción en la corriente dramática escolar: como apuntamos en su momento, los actores de las composiciones teatrales ignacianas eran los propios estudiantes de los centros académicos regentados por la Compañía, por lo que es lógico pensar que los jesuitas consideraran impropio y de mal gusto que jóvenes, e incluso niños, en edad escolar escenificaran acciones violentas y cruentas en las tablas. Podría cuestionarse, somos plenamente conscientes de ello, que este decoro fuera exclusivo de los dramaturgos de la Compañía de Jesús, pues el resto de instituciones en las que se utilizaba el teatro como recurso pedagógico podrían haber tendido, movidas por motivos similares, a evitar mostrar escenas violentas en las tablas de forma independiente e, incluso, con anterioridad a las plumas ignacianas, pero si tenemos en cuenta la gran difusión y frecuencia con la que los jesuitas organizaban espectáculos dramáticos y que, como quedó dicho en el apartado en el que caracterizamos la dramaturgia vinculada a la Orden, su ingente actividad escénica contribuyó a que arraigara el gusto por el teatro en la sociedad de la época, no nos parece descabellado conjeturarle al teatro escolar jesuita un papel preponderante en la irradiación de este particular decoro en la escena teatral del momento.

En cuanto a la influencia de la comicidad del teatro hagiográfico jesuita en la constitución de la figura del gracioso como elemento característico de la comedia de santos, en el ámbito teatral castellano, debido al movimiento de reforma que a principios del Quinientos pretendía poner freno a las irreverencias presentes en el teatro de temática religiosa al que hicimos alusión al hablar del teatro religioso renacentista, parece que desde Sánchez de Badajoz el humor no tiene cabida en el teatro sacro castellano hasta que los jesuitas emprenden su labor dramática e introducen en sus composiciones esas escenas episódicas de carácter cómico que rebajan el contenido doctrinal de la pieza y hacen más ameno el espectáculo al público asistente. Cierto es

el padre Hernando en la *Comedia de Santa Catalina*— o escenificándolos de forma un tanto aséptica, como en el caso de la *Tragedia de San Hermenegildo*, en la que, como quedó dicho, el propio santo tiene que dar cuenta de su propia muerte. Cierto es que la *Tragedia del triunfo de los santos* rompe con esta tendencia, pues del texto dramático se deduce que uno de los mártires, Juan, moría en escena torturado; conculcación que, en nuestra opinión, podría deberse a que quien compuso la pieza no estaba al corriente de las nuevas tendencias con respecto al martirio y a la violencia explícita en las tablas que estaba teniendo lugar en el panorama dramático peninsular.

que en el humor de las *actio* que presentan las composiciones jesuitas había mucho de la comicidad exhibida en los pasos y entremeses, por lo que, en realidad, lo que los dramaturgos de la Compañía hicieron fue introducir en sus obras un tipo de humor que ya triunfaba en la escena teatral de la época; sin embargo, este hecho supondrá, paradójicamente, una de las principales innovaciones del teatro jesuita, pues los comediógrafos de la orden ignaciana fueron los primeros que se atrevieron, de forma generalizada, a introducir de nuevo lo cómico en las composiciones de temática pía. Llegados a este punto, cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto puede atribuirse la difusión de estas escenas entre el teatro protagonizado por santos del último tercio del Quinientos a la labor dramática del *scriptorium* ignaciano? Ciertamente es algo bastante difícil de precisar, pues se trata de un elemento cómico que no era empleado exclusivamente por las plumas de la Compañía, pero, en nuestra opinión, sin la presencia de este humor episódico en las composiciones teatrales ignacianas difícilmente podríamos encontrar escenas cómicas similares en piezas destinadas a ser representadas en los corrales,⁵⁷⁹ por lo que el teatro jesuita en general y la dramaturgia ignaciana de temática hagiográfica en particular debieron funcionar a modo de enlace entre los entremeses y el teatro comercial protagonizado por santos. Hecho que, a la postre, propiciará, a nuestro juicio, que aparezcan en las piezas insertas en la Colección Gondomar esos graciosos ‘a medias’, como los denomina Badía (2007: 283), que servirán de puente para que a principios de la siguiente centuria nos encontremos ya con un gracioso plenamente desarrollado en una comedia de temática hagiográfica.

⁵⁷⁹ Recuérdense las escenas cómicas de carácter episódico que, por ejemplo, presenta la comedia protagonizada por fray Diego de Alcalá perteneciente a la Colección Gondomar.

4. LA DRAMATIZACIÓN DE LA MATERIA HAGIOGRÁFICA JESUITA

Tal y como hemos visto en las páginas precedentes, era bastante habitual que el *scriptorium* ignaciano produjera composiciones dramáticas protagonizadas por santos, ya que a través de este teatro los jesuitas podían difundir modelos de virtud que fueran sugerentes para su público, especialmente entre el sector estudiantil, pues, como apuntamos en su momento, los colegios jesuitas funcionaban a modo de cantera de futuros miembros de la Compañía; hecho que explica que los dramaturgos de la orden ignaciana centraran frecuentemente sus piezas en santos cuyo ejemplo ayudara a los estudiantes a seguir la llamada divina como San Alejo, San Juan Calibita o San Hermenegildo, pues se trata de figuras que representan el triunfo de los designios divinos frente a la oposición paterna. Modelo que, como apunta Menéndez Peláez, resultaba especialmente sugestivo si emanaba de santos nacidos en el seno de la orden ignaciana (2007a: 332), hecho que motivó que conforme la Iglesia iba reconociendo las virtuosas existencias de algunos de los miembros de la Compañía los dramaturgos jesuitas centraran sus piezas hagiográficas en los santos y beatos de la Orden.

Cinco fueron los miembros de la Compañía de Jesús que vieron su virtud reconocida oficialmente durante nuestro periodo áureo y, en consecuencia, se erigieron en modelo vital a seguir en las tablas ignacianas, los entonces beatos Estanislao Kostka y Luis Gonzaga, y los tres jesuitas canonizados en el siglo XVII: dos de los miembros fundadores, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, y el tercer prepósito general de la Orden, Francisco de Borja. Pasamos, sin más dilación, a abordar el estudio de las dramaturgias inspiradas por estos jesuitas ilustres.

4.1. *Estanislao Kostka*

Estanislao Kostka, novicio de origen polaco y ascendencia noble,⁵⁸⁰ fue el primer miembro de la orden ignaciana que vio reconocida oficialmente por la Iglesia su virtuosa existencia –pese a su brevedad, pues murió de malaria con tan solo dieciocho años– al ser beatificado el 14 de agosto de 1605;⁵⁸¹ a partir de ese momento debió ser bastante habitual, obviando las presumibles composiciones dramáticas con las que los

⁵⁸⁰ Estanislao era hijo de Juan Kostka, señor de Zakrocym y senador del Reino de Polonia, y Margarita Kryska de Drobní, emparentada con los duques de Mazovia.

⁵⁸¹ Según recogen O'Neill y Domínguez, no se trató de una beatificación al uso, sino que en 1602 Clemente VIII se refirió a Estanislao como beato en un breve y Paulo V permitió, en 1605, que se pusiera una lámpara ante su imagen en Sant'Andrea, hecho que fue interpretado como una beatificación (2001: 2220).

jesuitas festejaron dicho acontecimiento, su presencia en las tablas ignacianas, pues el joven Estanislao suponía un potente modelo de virtud y una figura especialmente sugerente para los estudiantes de los colegios de la Orden, ya que no era difícil que parte del alumnado se sintiera identificado con las vivencias teatralizadas del novicio polaco que, tras haberse formado con los jesuitas en Viena, ingresó con tan solo 17 años en la Compañía de Jesús oponiéndose a la voluntad de su padre. Por tanto, nos encontramos de nuevo ante el modelo, tan manido por las plumas ignacianas, del triunfo de los designios divinos frente a la oposición paterna, aunque esta vez potenciado por la proximidad cronológica del personaje ejemplar.

Sin embargo, pese a que la lógica invita a pensar que, al tratarse de una figura vinculada directamente con la orden ignaciana y cuya biografía se ajusta a la perfección a dicho modelo, debió servir con bastante frecuencia de fuente de inspiración a los comediógrafos de la Compañía, apenas tenemos noticia de composiciones dramáticas protagonizadas por Estanislao en el periodo que nos ocupa: así, hay constancia de la representación, en 1610, de una comedia en Cuzco a cargo de los estudiantes del colegio que regentaban los jesuitas en dicha localidad (Guibovich, 2008: 44), o de la escenificación el 22 de enero de 1624 de una comedia del beato Estanislao, “con gran aparato y magestad”, en uno de los patios del Colegio de San Ildefonso de Ciudad de México para agasajar al nuevo virrey, don Rodrigo Pacheco y Osorio, y a su esposa, que asistieron al evento acompañados de “la real audiencia y cabildos eclesiástico y secular, con toda la nobleza de México” (Osorio, 1979: 126). Datos más concretos ofrecen algunas relaciones que han llegado hasta nosotros acerca de representaciones teatrales en las que se dramatizaron las vivencias del novicio polaco, como la que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1615 en el colegio mallorquín de Montesión con motivo de la renovación de los estudios, de la que la *Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión*, crónica manuscrita del centro, da cuenta en los siguientes términos:

se represento en nuestra Iglesia, para la renovacion de los estudios, La Comedia del B. Estanislao Kostka, que se intituló *Triumphus Religionis* en la qual a juyso de todos, hubo 4 cosas muy señaladas. La una la suavidad y dulçura de la Historia, que por serlo tanto, causo muchas lagrimas aun del Señor Obispo, y de otras personas principales: y dexo en ellos mayor estima y devocion para con toda la Compañía de Jesus y mas en particular con el dicho S.^{to}. La otra fue, la magnificencia el Theatro, y las raras invenciones, que en el se vieron de truenos, rayos, y apariciones en machinas, y en nubes vistosisimas que a modo de granadas, se abrian, elevaciones y arrobamientos que suspendian el auditorio. La 3.^a la riqueza de los vestidos, la variedad de trajes,

cortados para solo aquel efecto: la buena gracia y grave razonar, y la propia accion de los Personajes: los quales por la mayor parte eran Cavalleritos de lo principal deste Reyno.

Y entre todos se aventajaron dos hijos del Señor Virrey D. Carlos Coloma: entre los quales se partio el Personaje del B. Estanislao. 4^o la muchedumbre y gravedad de los oyentes, es a saber todos los Magistrados Ecclesiasticos y seglares, los superiores y personas graves de las Religiones etc. Y en todo esso aun no hubo lugar para todos y assi el día siguiente a peticion de personas graves, a quien no se pudo negar, se hubo de representar en la misma Iglesia, assi por el Sor Inquisidor y sus familiares, como para los Religiosos: aunque abundo tanto la gente, como casi el precedente día (Oleza y de España, 1924-25: 79).

Algo más breve, aunque no por ello menos interesante, es la descripción que ha llegado hasta nosotros de la representación de una comedia del beato Estanislao que tuvo lugar en Manila el 19 de enero de 1673, inserta en las celebraciones que los jesuitas asentados en la ciudad organizaron por la canonización de San Francisco de Borja, y que Sánchez del Castellar incluyó en su relación de dichos festejos:

Por la tarde ocupó el theatro⁵⁸² la comedia del beato Estanislao Koscha, en que compendió su auctor la vida del sancto. Fue muy agradable a todos, así por lo elegante de su composición como porque todos, o los más, se hallaban sin sabiduría de las grandes virtudes de este sancto (f. 9r).

A la pluma del afamado moralista jesuita Antonio Escobar y Mendoza también se debe una comedia acerca de las vivencias del joven novicio que tampoco ha llegado hasta nosotros (Elizalde, 1956: 303); pieza que, presumiblemente, debió ser compuesta para que fuera representada por los estudiantes del colegio que los jesuitas regentaban en Valladolid, pues Escobar estuvo fuertemente vinculado al colegio vallisoletano, y que, cronológicamente, podemos ubicar en la horquilla comprendida entre 1605 y 1669, fechas de su ingreso en la Compañía y de su óbito (Elizalde, 1961: 149).

Solamente conservamos una obra protagonizada por el novicio polaco, la *Comedia del beato Estanislao Kostka*, inserta en los folios 329r-385v del conocido como ‘Códice del padre Calleja’,⁵⁸³ de autor anónimo y relacionada, como quedó dicho, con la *Comedia de San Alejo* contenida en el mismo manuscrito; la pieza, compuesta

⁵⁸² Según apunta la relación, el escenario estaba ubicado en el atrio de la iglesia del Colegio de San José, emplazamiento en el que se representaron las distintas composiciones dramáticas insertas en estos festejos: “No les pareció a los padres que ninguna hora de los días de la octava holgase, sino que trabajasen todas en alabanzas de sus sanctos, y así dispuso su devoción que en púlpito theatral se continuasen para las tardes en el atrio, escrupulizándoles la iglesia por solo lo vulgar del nombre cómico quando por lo sentencioso, dezente, devoto y exemplar pudieran sus conceptos representarse en el púlpito” (f. 8r).

⁵⁸³ Su texto está copiado prácticamente en su totalidad a una mano, pues solamente se cambia de amanuense en el folio 361. Por otro lado, la comedia está transcrita en su integridad a una columna.

combinando prosa y verso, tanto en lengua latina como castellana,⁵⁸⁴ dramatiza, a través de tres jornadas, las vivencias del beato polaco⁵⁸⁵ de forma un tanto libre con respecto de los hechos que refieren sus biografías debido a las constantes licencias y amplificaciones que se permite el comediógrafo al dramatizar la materia hagiográfica.⁵⁸⁶ De hecho la comedia arranca con una de estas alteraciones, pues vemos cómo Estanislao engatusa a un pobre para intercambiarse con él la ropa, estratagema de la que se vale para abandonar la casa de su hermano con la intención de ingresar en la orden ignaciana; sin embargo, poco dura el embuste, pues el pobre es descubierto al rato de marcharse Estanislao,⁵⁸⁷ hecho que provoca que salgan tras él su hermano y Guido, ayo del joven, para interceptarlo en el camino y frustrar sus planes.

En nuestra opinión, las mayores licencias que presenta la obra con respecto de la materia hagiográfica son producto, por un lado, del intento por parte del poeta de dar mayor desarrollo a la oposición paterna que recibió la decisión de Estanislao de ingresar

⁵⁸⁴ El castellano supone algo más de tres cuartas partes de la obra, hecho que propicia que el empleo de la lengua del Lacio, en prosa o en verso, quede ligado a escenas eminentemente secundarias, por lo que, a pesar de la barrera lingüística, el espectador medio de la época –poco latinizado, como quedó dicho– podía comprender la trama argumental sin problemas. En cuanto a la utilización del castellano en la comedia, si bien se transcriben en prosa dos cartas que escribe Estanislao, el resto de la pieza está integrada por 2137 versos que presentan una acusada polimetría, pues el poeta combina, sin ánimo de ser exhaustivos, redondillas, quintillas, romances, sonetos, octavas reales, endecasílabos sueltos o liras. Por otro lado, goza de un porcentaje de metros transalpinos relativamente bajo, un 9’8%, en clara sintonía con la proporción de estrofas italianas que presenta la *Comedia de San Alejo*, un 11% del total como ya apuntamos en su momento, hecho que respaldaría, en nuestra opinión, la hipótesis de que ambas piezas se deben a la misma pluma.

⁵⁸⁵ La santidad del joven Estanislao pronto fue difundida, pues a los días de su óbito el padre Facio, por mandato de Francisco de Borja, prepósito general de la orden ignaciana por aquel entonces, redactó una carta circular para que fueran conocidas su vida y virtud por las distintas congregaciones de la Compañía, misiva que recogió el padre Bartolomé Alcázar entre las páginas 186 y 188 de la segunda parte de su *Chrono-Historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Toledo*; relación a la que habría que sumar la hagiografía rimada escrita por Grzegorz de Sambor, publicada en 1570, que, según apuntan O’Neill y Domínguez, sirvió de fuente a la biografía en polaco que incluyó Skarga en su *Vidas de los santos*, impresa en 1579, la latina de Sacchini, publicada en 1609, y la que compiló el jesuita Pedro de Ribadeneyra en la segunda parte de su *Flos sanctorum* (2001: 2220), incluida a partir de la edición de 1616. Lamentablemente no hemos podido acceder a la biografía de Sambor ni tenemos conocimientos de polaco que nos permitan consultar la de Skarga, por lo que no podemos comprobar cuán consolidada estaba la leyenda de Estanislao hacia finales del siglo XVI o si había diferencias con respecto de la biografía que presentan los textos de Sacchini y Ribadeneyra que nos ayuden a precisar la fecha de composición de la comedia.

⁵⁸⁶ Pocas son las vivencias del joven novicio que no se ven alteradas en su dramatización por el ingenio del comediógrafo, siendo los pasajes más fieles con respecto de la leyenda biográfica de Estanislao la representación de su ardiente fervor religioso, que hacía que fuera necesario que se le aplicaran paños húmedos para mitigar su candor, y las escenas que rodean su óbito.

⁵⁸⁷ Pese a las notables licencias que se permite el dramaturgo, en el pasaje podemos encontrar varios puntos de contacto con la biografía del joven novicio, pues según la tradición Estanislao mudó sus ricos ropajes por unos más modestos antes de abandonar la casa de su hermano y dejó un billete en el que informaba de sus intenciones; misiva que tiene su homóloga dramática en la que le da Estanislao al pobre para que, en caso de ser descubierto, pueda demostrar que ha obtenido las ropas que lleva de forma legítima.

en la Compañía –según sus biógrafos esta no fue más allá de una furibunda misiva, en la que ahondaremos más adelante– y, por otro, de obviarse en la composición las vivencias de Estanislao en Viena, hecho que forzó al poeta a ubicar los prodigios que experimentó el joven durante su periodo formativo con los jesuitas en otros momentos de su breve existencia para poder incluirlos en su pieza, modificándolos para que casaran con su nueva localización en el ciclo vital del joven jesuita.

La oposición paterna a los designios del novicio polaco se amplifica a través de dos pasajes; en el primero de ellos, bastante breve, vemos cómo el padre de Estanislao, cegado por la ira tras descubrir que su hijo ha ingresado en la orden ignaciana, pide a Guido que parta a Roma para traer de vuelta al joven, ya sea dándole unas cartas con las que él y su esposa pretenden convencerlo de que deje la Compañía de Jesús,⁵⁸⁸ ya sea por la fuerza si este no cambia de parecer.⁵⁸⁹ Encargo que se materializa en el segundo pasaje, en el que vemos cómo Guido intenta entrar por la fuerza en el Colegio Romano; tentativa que queda en conato, pues uno de los frailes jesuitas, el hermano Teobaldo, le corta el paso⁵⁹⁰ y lo reprende verbalmente.⁵⁹¹ Tiene lugar entonces el encuentro entre el novicio polaco y su ayo, al que el joven finge no conocer, y la declamación de las cartas de sus padres, a cuyas amenazas⁵⁹² y ruegos hace oídos sordos Estanislao,⁵⁹³ reafirmando en su decisión de dedicar su vida a Dios y permanecer en la Compañía.

588 Yo escribiré con rigor
y su madre con amor,
combátanle estos dos brazos,
que si no le hacen pedazos
grande es cierto su valor. (ff. 354v-355r)

589 Si no hallas coyuntura,
por fuerza traer procura
al que a furia me provoca,
si habla tápale la boca
y que has de matarle jura. (f. 355r)

590 “queriéndose llegar Guido a la portería le detiene Teobaldo” (f. 365r).

591 ¿Qué atrevimiento es este? ¿Qué arrogancia?
¿Por ser nosotros pobres religiosos
sin armas, sin defensa, sin ayuda,
nos hacéis fuerza en nuestra propia casa? (ff. 365r-365v)

La enérgica oposición del hermano Teobaldo hará que dos de los soldados que acompañan a Guido, de forma un tanto cómica, afirmen que si el jesuita “no fuese de la Orden / como aquí nos cargaría de paliza” y que “Erró la vocación sin duda alguna, / que este para soldado era nacido” (f. 365v).

592 Yo te juro si algún día
en tu patria amada entrases
o de mi casa atrevido
pusieres pie en los umbrales,
que en vez de cadenas de oro
y en vez de abrazos de padre
[...]

En cuanto a la reubicación de hechos prodigiosos en la dramatización de las vivencias del beato, esta tiene lugar en dos momentos: en el primero de ellos el poeta combina dos visiones que, según sus biografías, experimentó Estanislao durante su estancia en Viena de forma independiente, la de Santa Bárbara y la de la Virgen con el Niño en brazos, aparición que da cierre a la jornada segunda y en la que María, por mediación de la santa mártir, deja que Estanislao sostenga al Niño.⁵⁹⁴ La otra escena prodigiosa que el dramaturgo reubica en su composición es la aparición demoníaca en forma de perro;⁵⁹⁵ pasaje que en la pieza tendrá lugar también tras haber ingresado el beato en la Compañía, y en el que, en consonancia con la leyenda biográfica, el ente maléfico⁵⁹⁶ intenta ahogar al joven, propósito que frustra Estanislao al sacar una cruz. En este cuadro interviene también el hermano Teobaldo, que tras ver entrar al perro en escena intenta darle caza, dotando al pasaje de cierto toque humorístico al perseguir al Demonio “con un garrote y un lazo” (f. 375v) mientras huye despavorido por la visión del crucifijo.⁵⁹⁷ No será esta la única ocasión en la que el ente demoníaco intente

en vez de gloria y de pompa
de aherrojarte en una cárcel. (ff. 367r-367v)

⁵⁹³ Si bien la amenazante carta del padre de Estanislao tiene fundamento hagiográfico, y de hecho en la comedia se reproduce con bastante fidelidad su contenido según lo referido en sus biografías, nada se dice en ellas acerca de la misiva de la madre en la que se le informa del matrimonio que se le ha concertado con una noble polaca, por lo que la atribuimos al ingenio del poeta.

⁵⁹⁴ Ribadeneyra refiere la aparición de Santa Bárbara en los siguientes términos: “Por este mismo tiempo le sobrevino una grave enfermedad [...] Creció tanto la enfermedad que le llegó al cabo y los médicos le desahucieron [...] Acudió al Señor y encomendose muy entrañablemente y con gran devoción a la bienaventurada virgen y mártir Santa Bárbara [...] especialmente por haber leído en su vida que todos los que le son devotos y se encomiendan a ella, no mueren sin sacramentos [...] Oyole el Señor y una noche, estando despierto y muy fatigado del mal de la muerte, vio entrar en su aposento a la bienaventurada Santa Bárbara acompañada de los ángeles [...] que con grande reverencia traían el Santísimo Sacramento, de cuyas manos él le recibió “ (*Segunda parte del Flos sanctorum*, pp. 614-615). A pesar de que según la leyenda la intervención de la santa mártir es capital en las vivencias de Estanislao, en la comedia del ‘Códice del padre Calleja’ viene a funcionar a modo de comparsa muda que solo rompe su silencio para pedir a la Virgen que permita al joven novicio sostener al niño Jesús en brazos. En cuanto a la aparición mariana, Ribadeneyra también da cuenta de ella en su biografía: “estando muy congoxado del mal, y casi al cabo de la vida, le apareció la Virgen [...] con el niño Jesús en los brazos, y le habló y le dixo que se entrase en la Compañía, y dejándole al niño Jesús sobre la cama desapareció la Madre santísima, y Estanislao con este favor y celestial regalo comenzó a mejorar, y cobró entera salud, con grande admiración de los médicos que le habían curado, los cuales dezían que aquella salud era milagrosa y contra todas la reglas de medicina” (*Segunda parte del Flos sanctorum*, p. 615).

⁵⁹⁵ Según recoge Ribadeneyra, el episodio del perro demoníaco tuvo lugar durante la estancia de Estanislao en Viena: “estando en su aposento le apareció el demonio en figura de un gran perro negro, horrible y espantoso, y por tres veces le acometió y le llegó a la garganta para ahogarle, pero Stanislao se encomendó muy de veras al Señor y con su favor y la señal de la cruz, le ahuyentó de manera que desapareció aquel monstruo y no le acometió más” (*Segunda parte del Flos sanctorum* p. 614).

⁵⁹⁶ Aunque nada se dice en las didascalias, entendemos que el actor que encarnara al Demonio debía ir disfrazado de perro.

⁵⁹⁷

He visto entrar un perrazo
por aquí con grande trote,
téngole de echar un lazo
y después con el garrote

someter a Estanislao, si bien el resto de sus apariciones no tienen base hagiográfica y se deben al ingenio del dramaturgo. Así, en los primeros compases de la pieza vemos cómo el Demonio, disfrazado de peregrino, intenta asaltar a Estanislao mientras marcha hacia Augusta; propósito que se frustra al invocar el joven polaco a Jesús y a la Virgen, deteniéndose prodigiosamente el paso del ente maléfico⁵⁹⁸ y viéndose forzado a huir entre truenos y cohetes.

Pese al fracaso, el Demonio no cesa en su empeño y trata de doblegar de nuevo al joven haciéndose pasar por el hermano portero del colegio de Dilinga,⁵⁹⁹ intentando convencer a Estanislao de que abandone su propósito de ingresar en la Compañía;⁶⁰⁰ embuste en el que, pese a las dudas iniciales, no cae el joven,⁶⁰¹ que logra contactar con el padre provincial al llamar a otra puerta e ingresa finalmente, en las postrimerías de la jornada, en la orden ignaciana. En la segunda jornada el Demonio volverá a intentar hacer mella en la voluntad de Estanislao valiéndose esta vez de la fuerza, pues disfrazado de pastor y simulando estar enojado con el joven novicio, le propinará un

ha de andar gentil porrazo.
 [...]

 ¡Ox! El perro es Lucifer,
 acudiré, que se ahoga.
 [...]

 ¿No le alcanza la soga?
 ¿Quién le pudiera coger?
 ¡Ah, infernal, si te cogiera
 entre mis brazos hiciera
 que te acordaras de mí! (ff. 375v-376r)

⁵⁹⁸ “No puede el Demonio pasar adelante” (f. 336v).

⁵⁹⁹ Al no encontrar Estanislao al padre provincial en Augusta se dirigió a Dilinga, donde en esos momentos se encontraba el padre Canisio, tal y como refieren sus biógrafos.

⁶⁰⁰

 ¡Ay, qué lástima que os tengo!
 ¿Por qué os venís a perder?
 Aqueste cuerpo gallardo
 que este vil hábito encubre,
 vos no miráis que le cubre
 este manto negro y pardo.

[...]

Holgaos, vuestro tiempo es este,
 tierno sois y delicado,
 y este yugo es muy pesado
 y podrá ser que os moleste.
 En el mundo estáis, él es
 aquel que ahora os conviene,
 que tiempo tras tiempo viene,
 volveréis acá después. (ff. 342r-342v)

⁶⁰¹

¿Mas yo cómo estoy dudando?
 ¿Cómo me voy olvidando
 de mi sacra vocación?
 Sin duda es aquesto engaño. (f. 342v)

bofetón;⁶⁰² ataque al que responde Estanislao ofreciendo la otra mejilla,⁶⁰³ contrarrestando con su virtud el embate demoníaco y forzando al maligno a abandonar, vencido de nuevo, las tablas.

La última aparición demoníaca, que tiene lugar tras el episodio del perro, supone la escenificación de la frustración del maligno y su derrota definitiva, pues ante la petición de Estanislao a la Virgen de cesar su existencia terrenal para “gozar contigo de aquesos dulcísimos abrazos de madre” (f. 377v), el Demonio, en un último intento desesperado, le pide a la Justicia Divina que lo escuche en audiencia y le permita pleitear con la Virgen para que el joven novicio pase más tiempo en la tierra y pueda seguir tentándolo;⁶⁰⁴ petición a la que, lógicamente, no accede la Virgen, por lo que el ente demoníaco es expulsado de su presencia y vencido definitivamente.

Como puede observarse, la imagen que ofrece el Demonio, especialmente en las dos últimas escenas en las que interviene, resulta un tanto ridícula y, por tanto, debía despertar la carcajada entre el respetable. No serán estos los únicos pasajes que destilen cierta comicidad, pues en el arranque de la comedia, cuando Estanislao cambia sus ropas con el pobre, este afirma que “todo es uno, / despojarme y despiojarme”, instando al joven noble a que sacuda las prendas que recibe, pues llevan “mucho ganado” (f. 332r), en clara sintonía con esos graciosos ‘a medias’ que aparecían en algunas composiciones de la Colección Gondomar. En esta línea podrían apuntarse también las intervenciones de los soldados que acompañan a Guido en su asalto frustrado al Colegio

⁶⁰² “Dale un bofetón y échale en tierra” (f. 358r).

⁶⁰³ “Veis aquí estotra mejilla, / dadle pena semejante / que no está la sangre igual” (f. 358r).

⁶⁰⁴
¡Pese a mi fuego infernal!
¿Este es justo tribunal?
Dejalde vivir también.
¿Cuántos comenzaron bien
que acabaron después mal?
Si Dios al que es malo espera
a que se convierta y viva,
¿al bueno y justo le priva
para que desta manera
que no acabe su carrera?
¿Que a un rapaz que empezó ayer
a luchar con el Infierno
ya me lo quieran poner
sobre la gloria y trono eterno?
Dejádmele algunos años,
que coma pan con corteza,
pruebe, pruebe mis engaños,
probará su fortaleza
y yo probaré mis daños. (ff. 377v-378r)

Romano, a las que ya hicimos alusión, pues puede percibirse en ellas cierta socarronería; pero, sin lugar a dudas, el gran peso cómico viene de la mano de la *actio iocularis* de los menesterosos, de la que hablamos al estudiar la *Comedia de San Alejo* contenida en el ‘Código del padre Calleja’,⁶⁰⁵ escena que funciona a modo de gozne entre los dos intentos de Estanislao –el frustrado por el Demonio y el definitivo– por contactar en Dilinga con el padre provincial. Por tanto, si bien en la composición se emplea la típica comicidad episódica ignaciana, la obra supone, en cierta medida, un avance con respecto de las comedias hagiográficas jesuíticas anteriores, pues incluye también a esos graciosos ‘a medias’, preludeo de la figura del donaire áureo.

En cuanto a los prodigios vinculados con las vivencias de Estanislao⁶⁰⁶ que recrea el poeta, o bien en su ejecución no media tramoya escénica o, simplemente, no son escenificados ante la mirada del espectador;⁶⁰⁷ así, en las paralizaciones que experimentan el Demonio, a la que ya aludimos, y el hermano de Estanislao cuando pretende seguirlo a pie,⁶⁰⁸ no era necesario que mediara ninguna tramoya, pues tan solo requerían que los dos actores, como ya hemos visto en casos anteriores, simularan esta incapacidad. Tampoco se emplea tramoya en las distintas apariciones que tienen lugar en las tablas, pues en ellas, tal y como indican las didascalias, mediaba simplemente una

⁶⁰⁵ Recuérdese que, como quedó dicho, en la *Comedia del Beato Estanislao Kostka* solamente tenía lugar la parte de la *actio* en la que los tullidos se hacían cómicamente con el contenido de la bota del ciego Cepeda.

⁶⁰⁶ Estanislao de Kostka se ajusta al modelo del santo mendicante propuesto por Dassbach, por lo que no está caracterizado por sus poderes taumátúrgicos; en consecuencia, los prodigios que tienen lugar en las tablas serán, principalmente, las distintas visiones que según las hagiografías experimentó el novicio polaco en vida.

⁶⁰⁷ Según las biografías, la persecución que protagonizó el hermano de Estanislao tras enterarse de su huida se vio frustrada por voluntad divina, pues sus caballos se detuvieron milagrosamente y, cuando pretendió seguir a pie tras la senda de Estanislao, fue incapaz de moverse, por lo que finalmente desistió en su empeño. En la recreación de este pasaje el dramaturgo opta, debido a las lógicas complicaciones que exigía su representación, por que el prodigio de la detención de los equinos sea simplemente verbalizado:

HERMANO	¡Hacia Augusta camina aprisa, Guido! ¡Deja sueltas las riendas, pica, pica!
GUIDO	El caballo en la arena está tendido.
HERMANO	¡El acicate fuerte en él aplica!
GUIDO	En sus mismas entrañas le he metido, algún milagro aquesto significa.
HERMANO	¿Qué dices, loco? Aprisa, date maña, la ardiente arena con su sangre baña. Derribome el caballo y yo soy muerto. (f. 339v)

⁶⁰⁸ “Va a pasar y no puede” (f. 340r).

cortina; así describe el dramaturgo la aparición angelical⁶⁰⁹ que experimenta Estanislao en su camino a Augusta:

Suena música, saldrán cuatro ángeles o más con un palio, otros debajo de él con una custodia abierta. Otros alumbrando y incensando, y otros con música adelante⁶¹⁰ cantando el siguiente romance, y en llegando al primer estribo del romance, llegando do Estanislao está, corriéndose una cortina que lo cubra todo, prosiguiéndose de adentro la música, la cual acabada sale Estanislao (f. 338r).

Nada se dice en la acotación que introduce la aparición de la Virgen y Santa Bárbara del medio empleado en su escenificación: “Suene música y aparezca Nuestra Señora con su hijo en los brazos y Santa Bárbara al lado” (f. 360v). Sin embargo, parece aludirse al uso de un lienzo cuando esta se desvanece –“Cúbrese con música” (f. 363r)–, por lo que, al no explicitarse en el texto dramático movimiento alguno de los integrantes de la visión, entendemos que debía funcionar a modo de retablo viviente y que, en consecuencia, debía aparecer y desvanecerse mediante la utilización de una cortina en un lugar del tablado habilitado para tal fin. Procedimiento que debía emplearse también en la aparición de San Lorenzo,⁶¹¹ pues si bien no lo constata el texto didascálico que la introduce –“Suena música y aparece San Lorenzo” (f. 374v)– y, por tanto, podríamos pensar que, al tratarse de una materialización prodigiosa individual, tal vez se utilizara un escotillón o un bofetón, sí se explicita su uso cuando el santo desaparece –“cúbrese la cortina” (f. 375r)– por lo que debía tener lugar en un emplazamiento habilitado para estos menesteres, al igual que la visión que experimentan el rector del Colegio Romano y el hermano Teobaldo tras el óbito del novicio; aparición que preludia el cierre de la composición, y en la que, según apunta una acotación, mediaba otro lienzo: “Córrese

⁶⁰⁹ Si bien se trata de la única aparición de la composición cuya representación tiene lugar en el momento del ciclo vital del beato que le corresponde según la tradición, el dramaturgo la modifica ligeramente, pues mientras que en la comedia los ángeles aparecen para alimentar a un famélico Estanislao que solicita el auxilio divino temiendo desmayarse por la inanición, según las biografías del novicio polaco la aparición angelical tiene lugar para dar la comunión al joven, pues no encuentra ningún templo católico donde pueda recibir la Hostia consagrada para alimentar su alma. Así refiere Ribadeneyra el prodigio: “llegando a un pueblo entró una mañana en una iglesia, que al parecer era de católicos, con gran propósito de recibir el Santísimo Sacramento en ella; pero después supo que la iglesia no era de católicos, sino de hereges, y quedó sobremano afligido y desconsolado. Bolvióse a nuestro Señor y suplicole con afectuosas lágrimas que no le privase del mantenimiento de su alma [...] Oyole el Señor y como padre piadoso quiso regalar a su devoto hijo, y envíele del Cielo un ángel [...] que de su mano le dio sagrada comunión” (*Segunda parte del Flos sanctorum*, pp. 615-616).

⁶¹⁰ Como veremos en lo sucesivo, esta no será la única aparición prodigiosa en la que se congregue a gran número de personas en escena, pues el poeta se sirve de este recurso para conferir espectacularidad a su composición; medio que, como quedó dicho, solía ser bastante habitual entre el *scriptorium* ignaciano.

⁶¹¹ Se trata de una aparición que, si bien tiene cierta base en la leyenda del novicio polaco –pues según sus hagiografías quería hacerle llegar una carta a la Virgen por mediación de San Lorenzo–, nada se dice de ella en sus biografías, por lo que su presencia en la comedia se debe al ingenio del dramaturgo.

una cortina y parécese la Virgen teniendo al lado [a] Estanislao adornado con lo que va diciendo la Religión, alrededor muchos de la Compañía” (f. 384r).

Por tanto, a pesar de que la *Comedia del beato Estanislao Kostka* presenta algunas innovaciones cómicas, se trata de una composición menos novedosa en cuanto a su puesta en escena,⁶¹² pues en ella no intervienen las novedades escenotécnicas que se empleaban en otras composiciones hagiográficas coetáneas a la hora de representar lo prodigioso en las tablas.⁶¹³ Carácter tradicional que también presenta argumentalmente, pues en la comedia no tienen cabida tramas secundarias entreveradas con las vivencias del novicio polaco; pese a ello, el dramaturgo consigue imprimir cierto dinamismo a su composición alternando escenas que suceden en espacios geográficos distintos, rompiendo con la linealidad argumental el constante trasiego de personajes entre emplazamientos tan dispares y variados como Polonia, Viena, Dilinga, el Colegio Romano o, incluso, el plano celestial, donde tiene lugar el pleito frustrado del Demonio.

Llegados a este punto, tan solo nos quedaría apuntar, a modo de colofón, que por las características que presenta la comedia que venimos estudiando –pasajes en latín, ausencia de subtramas y tramoya escénica– debió ser compuesta durante los primeros lustros del XVII y, por tanto, en fecha bastante cercana a los festejos por la beatificación de Estanislao, pudiendo perfectamente haber formado parte de alguna de estas celebraciones. Por otro lado, y pese a mantener aún las principales señas de identidad de la dramaturgia ignaciana, la *Comedia del beato Estanislao Kostka* supone otro buen ejemplo de la evolución que experimentó el teatro jesuítico con el paso del tiempo, pues

⁶¹² En la *Comedia de San Alejo* –vinculada, en nuestra opinión, con la obra que nos ocupa como venimos apuntando a lo largo de estas páginas– tenía lugar la ascensión del alma del santo a través de tramoya vertical, por lo que cabría la posibilidad de que la *Comedia del beato Estanislao Kostka* hubiera sido escenificada en otro colegio o, tal vez, en unas circunstancias menos propicias para desplegar innovaciones técnicas en las tablas.

⁶¹³ En otro lugar sugerimos la posibilidad de que la pieza que nos atañe y la representada el 23 de septiembre de 1615 en el colegio que los jesuitas regentaban en Mallorca, a la que hicimos alusión páginas atrás, fueran la misma comedia (Enguix, 2016: 292), pues la obra protagonizada por Estanislao Kostka escenificada en el Colegio de Montesión se titulaba *Triumphus Religionis* y la comedia inserta en el ‘Códice del padre Calleja’ se cierra con los siguientes versos:

Que sepa el mundo es razón
el fin que tuvo en el suelo
el regalado del Cielo
que es Triunfo de Religión. (f. 385v)

Sin embargo, tras el estudio de la pieza protagonizada por el novicio polaco contenida en el manuscrito 17288 de la Biblioteca Nacional de España, pocas dudas caben acerca de lo errado de aquella hipótesis, pues en la obra contenida en el ‘Códice del padre Calleja’ no hay rastro de esas “raras invenciones” y “apariciones en machinas, y en nubes vistosissimas que a modo de granadas, se abrian” que tenían lugar en la función mallorquina y que apuntamos unas páginas atrás.

aunque el dramaturgo no opta por la utilización de elementos de tramoya como en la *Comedia de San Alejo*, sigue reflejando en su composición algunas de las innovaciones que venían practicándose en los locales teatrales comerciales, e incluye en esta ocasión la presencia de esos graciosos ‘a medias’ que con sus ocurrencias y comentarios jocosos aderezan lo representado en las tablas; personajes que, si bien en la pieza que nos ocupa complementan el humor episódico característico del teatro vinculado a la Compañía de Jesús, paradójicamente facilitarán en lo sucesivo la incorporación de graciosos plenamente desarrollados que desplazarán, como iremos viendo a lo largo de estas páginas, a un segundo plano las *actio* cómicas para acabar monopolizando el humor en las composiciones dramáticas ignacianas de temática hagiográfica.

4.2. Luis Gonzaga

El siguiente miembro de la orden ignaciana en el que centraremos nuestra atención mantiene numerosos puntos de contacto con su predecesor en estas páginas, pues Luis Gonzaga, al igual que Estanislao Kostka, era de ascendencia noble, ingresó en la Compañía de Jesús contraviniendo la voluntad de su padre⁶¹⁴ y murió a edad temprana, con tan solo veintitrés años, al contagiarse de tifus mientras asistía a unos enfermos. En consecuencia, se trata de una figura que, al igual que el novicio polaco, debía ser especialmente sugerente para los estudiantes de los centros académicos jesuitas, pues, pese a ser algo mayor que Estanislao, tampoco debía resultar difícil para el alumnado sentirse identificado con las vivencias del jesuita italiano; por tanto, tras su beatificación, acaecida el 19 de octubre de 1605 (O’Neill y Domínguez, 2001: 1780), debió protagonizar numerosas composiciones dramáticas, ya que venía a ser otro modelo capaz de inspirar a aquellos estudiantes que, tras oír la llamada divina, tuvieran que enfrentarse a la oposición familiar o dejar un estatus social preferente en favor de la humilde vida religiosa en el seno de la orden ignaciana.

Sin embargo, al igual que en el caso de Estanislao Kostka, pocas son las composiciones dramáticas protagonizadas por el jesuita italiano de las que tenemos noticia en el periodo áureo; sabemos de la representación de un breve coloquio

⁶¹⁴ Luis era el hijo primogénito del matrimonio formado por don Ferrante Gonzaga, marqués de Castiglione delle Stiviere, y Marta Tana de Santena, dama de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II; ante la atracción del joven Luis por la vida espiritual, su padre intentó por todos los medios que desistiera de sus intenciones, rodeando al joven de todos los placeres de la vida mundana. Pese a ello, Luis no sucumbió a los goces de la carne e ingresó, según su voluntad, en la Compañía de Jesús, erigiéndose en modelo de castidad y virtud (Menéndez Peláez, 2005: 226).

protagonizado por el beato el 4 de diciembre de 1622 en Ciudad de México, inserto en los festejos por las canonizaciones de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier (Alonso Asenjo, 2007: 83). En Puebla, y con motivo de festejar las susodichas canonizaciones, tenemos constancia de la escenificación “con gran muchedumbre de gente, un brebe y curioso coloquio del sancto Luis [...] todo en buena poesía” (Alonso Asenjo, 2007: 27) el 16 de enero de 1623; en este mismo año también tuvo lugar en el interior de la iglesia del Colegio de Montesión la representación “con el condeciente aparato un devoto dialogo a modo de comedia, de la vida del Beato Luyz Gonçaga” (Oleza y de España, 1926-27: 42). A estos espectáculos habría que sumar la pieza que compuso Escobar y Mendoza inspirándose en la vida del beato italiano, cuyo texto no ha llegado hasta nosotros y que, al igual que el resto de sus composiciones dramáticas, podría ubicarse cronológicamente, como quedó dicho, en el periodo comprendido entre los años 1605 y 1669 (Elizalde, 1961: 149).

Afortunadamente, hemos conservado tres piezas protagonizadas por Luis Gonzaga insertas en dos manuscritos custodiados en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, el *Diálogo del beato Luis Gonzaga* del padre Ximeno, el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado* del padre Salas y la anónima, aunque atribuible al ingenio del padre Salas, *El soldado estudiante, que es la niñez del beato Gonzaga*, obras cuyo estudio pasamos a realizar sin más dilación.

4.2.1. El ‘Diálogo del beato Luis Gonzaga’

El texto⁶¹⁵ del diálogo del padre Ximeno,⁶¹⁶ copiado con una caligrafía bastante descuidada por un único amanuense, ha llegado hasta nosotros entre los folios 26r-35r

⁶¹⁵ Prácticamente la mitad de la composición está refundida de la *Comedia de San Juan Calibita*, alojada en los folios 63r-105v del ‘Códice del padre Calleja’; se trata de un fenómeno bastante frecuente en el teatro jesuita, denominado *contaminatio* por Molina, y que puede darse, según sugiere el citado investigador, “en dos sentidos: de un autor sobre sí mismo, o sea *autocontaminatio*, o entre obras de autores diferentes” (2008: 234). Por tanto, la presencia de pasajes idénticos en ambas obras podría explicarse o bien porque el autor del diálogo tenía acceso a una copia de la comedia protagonizada por el santo bizantino de la que tomó prestado parte del texto de su pieza o, simplemente, porque ambas composiciones se deben a la misma pluma.

⁶¹⁶ Poco sabemos acerca del padre Ximeno a excepción de su procedencia, pues según el manuscrito era “de la provincia de Aragón” (f. 35r); el *Defuncti secundi saeculi Societatis Jesu* de Fejér ofrece datos acerca de dos jesuitas que podrían identificarse con el autor del diálogo: el padre Pedro Jimeno, fallecido en Manila el 28 de junio de 1644, y el padre Francisco Jimeno, cuyo óbito tuvo lugar en Veracruz el 10 de julio de 1706 (1988: 34). Al estar vinculado el padre Ximeno a la provincia de Aragón y estar relacionada su obra, como acabamos de apuntar, con la *Comedia de San Juan Calibita* del ‘Códice del padre Calleja’, composición que podría identificarse con la pieza protagonizada por el santo bizantino que fue escenificada el 29 de septiembre de 1609 en la iglesia del colegio que los jesuitas regentaban en Mallorca

del manuscrito 9/2571 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Se trata de una composición relativamente breve,⁶¹⁷ no segmentada en jornadas, en la que, con la intervención de tan solo seis personajes, se dramatizan con bastante libertad los sucesos biográficos⁶¹⁸ que rodearon el ingreso de Luis Gonzaga en la Compañía de Jesús y su óbito;⁶¹⁹ brevedad que imprime a la obra un carácter eminentemente lineal, pues en ella se asiste a una sucesión de cuadros integrados principalmente por las conversaciones que mantiene Luis con los distintos personajes que se van acercando a departir con él.⁶²⁰

Así, tras una breve loa en la que el padre Ximeno excusa su “lengua torpe” (f. 26r) y la pobreza con la que van a escenificarse las excelencias del beato Gonzaga, el diálogo arranca con la llegada de la Virtud a casa del joven, al que interrumpe en sus estudios para entrevistarse con él; momento que Luis aprovecha para hacer partícipe al ente alegórico de la angustia que “aflige mi pecho agora”, pues es incapaz de hallar “honra y provecho” (f. 26v), desasosiego para el que, en opinión del ente alegórico, solo hay una solución: vivir en Religión.⁶²¹ El Demonio intenta interrumpir la conversación, sin éxito, instando a Luis a retomar el estudio de la lección⁶²² y, como buen hijo, a seguir la voluntad de sus padres,⁶²³ tras lo que trata de convencer al joven, una vez que la Virtud

(CATEH, ficha 288), cabría pensar que este padre pudo estar relacionado con el colegio mallorquín; sin embargo, la *Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión* no constata su presencia en dicho centro.

⁶¹⁷ La obra goza de una profusa polimetría, pues en ella se dan cuarenta cambios métricos, cantidad generosa para una composición integrada por 1402 versos, y un porcentaje de metros de procedencia italiana del 13%.

⁶¹⁸ Debido a la gran deuda que mantiene la pieza que nos ocupa con la *Comedia de San Juan Calibita*, la mayor parte de las vivencias del beato Gonzaga dramatizadas en ella no se corresponden con los hechos que refieren sus hagiografías. Iremos ahondando en estas incongruencias a lo largo de estas páginas.

⁶¹⁹ La principal biografía de Luis Gonzaga en el periodo áureo es la *Vida del beato Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús* del jesuita Virgilio Cepari, compuesta en lengua italiana y publicada en 1606, de la que incluyó una versión resumida Ribadeneyra en la edición de su *Flos sanctorum* de 1616; hagiografía que fue ampliada por el propio Cepari en 1620 y traducida al castellano por el padre Juan de Acosta en 1623.

⁶²⁰ Recuérdese que, como apuntamos al caracterizar el teatro jesuita, los coloquios y diálogos eran composiciones dramáticas menores en las que la acción quedaba supeditada a la palabra, por lo que venían a consistir en sucesiones de escenas con muy poca tensión dramática; características que, como puede observarse, quedan perfectamente reflejadas en la pieza que nos atañe.

⁶²¹ el vivir en Religión
es la vida más perfecta
y la que es más selecta
para alcanzar perfec[c]ión. (f. 26v)

⁶²² De razones largo sea
y verá cómo anda el ayo
ojeando debajo el sayo
las pulgas con la correa;
más valdría repasar
con cuidado la lición
que en puntos de Religión
querer también traspasar. (f. 27r)

⁶²³ Déjate ya de razones,

abandona la escena, de que su frágil salud no es apta para los rigores de la vida monástica;⁶²⁴ argumento este último que, pese al rechazo inicial de Luis, parece hacer mella en su ánimo. Poco durarán estas tribulaciones en el pecho del joven, pues al salir de escena el Demonio se le aparece un Ángel que se ofrece a asistirlo en su camino por la senda virtuosa,⁶²⁵ pasaje tras el que entra el ayo de Luis para preguntarle la lección. En este momento tiene lugar una curiosa escena basada en la conjugación latina del verbo amar⁶²⁶ que permite a Luis críticamente manifestar su voluntad de dedicar su vida al servicio divino; cuadro que, por otro lado, al estar sacado de la *Comedia de San Juan Calibita* (ff. 72v-74r), introduce una notable incongruencia con respecto de la materia hagiográfica que está recreándose, la del pesar de la madre de Luis por la decisión de su hijo de ingresar en religión,⁶²⁷ pues doña Marta Tana de Santena, al menos según las biografías de la época, no solo estaba encantada con que uno de sus hijos fuera religioso, sino que, además, medió para que la decisión de Luis fuera aceptada por su marido y lo dejara renunciar a su estado.⁶²⁸

624 porque honrar mucho a tu padre
y obedecer a tu madre
son muy buenas devociones. (f. 27v)

Déjate de esas quimeras,
rapaz, ¿no ves que eres flaco
y serás un maníaco?
¿Quiés que en dos días te mueras? (f. 27v)

La fragilidad de la salud de Luis y su precoz vocación son los principales puntos de contacto que presenta la pieza que nos ocupa con respecto de las vivencias del beato.

625 A la Virtud seguiréis,
pues tenéis segura prenda
de que en cualquier contienda
la victoria alcanzaréis
sin que el demonio os ofenda;
desechad el temor vano,
perdelde, que es escusado,
que yendo yo con vos al lado
nada podrá este tirano
aunque venga muy armado. (ff. 27v-28r)

626 Si bien cabría la posibilidad de que el padre Ximeno hubiera intentado con esta escena refrescar la conjugación latina del verbo entre sus discentes, en sintonía, por tanto, con esos pasajes didácticos que, como apuntamos en su momento, solían introducir los comediógrafos jesuitas en sus composiciones, en nuestra opinión este cuadro parece responder más a un propósito lúdico que didáctico, pues viene a ser una ingeniosa secuencia que debía resultar bastante amena para el público estudiantil.

627 Palabras que causarán
en vez de la risa llanto,
que la triste de mi madre...
Pero quiero callar esto. (f. 28r)

628 Ciertamente es que, según refiere Cepari, cuando Luis con tan solo ocho años le confiesa a su madre su intención de ser religioso, esta no encaja bien la noticia, pese a desear fervientemente que alguno de sus hijos ingresara en el estamento eclesiástico, por ser su primogénito y heredero: “Haviale oído muchas veces dezir que, ya que Dios le havía dado muchos hijos, se consolaría grandemente de ver alguno dellos religioso. Asió de aquí Luis, y un día que estavan a solas le dijo estas palabras: ‘Madre y señora, muchas

Pocos versos después vuelve a permitirse el padre Ximeno una nueva licencia con respecto de la biografía del beato Gonzaga, pues tras decantarse finalmente Luis por ingresar en la Compañía de Jesús,⁶²⁹ engaña a su paje para huir de su casa y poder hacer su propósito,⁶³⁰ aludiéndose de nuevo, tras su marcha, en una breve escena protagonizada por el ayo y el paje, el pesar que experimenta la madre de Luis por haber abandonado este su estado e ingresado en Religión.⁶³¹ Tiene lugar entonces el primer

vezes dize Vuestra Excelencia que querría tener un hijo religioso. Yo pienso que Dios le ha de hazer esta merced'. Bolvió otro día a repetirle las mismas palabras, y añadió: 'Y pienso que tengo de ser yo ese'. Mostró la Marquesa oír de mala gana esta plática, por ser Luis el primogénito, y atajándola le echó de sí" (f. 6v). Sin embargo, tras el impacto inicial, doña Marta cambió pronto de parecer, pues "reparó mucho en aquellas palabras, y comenzó a pensar que sería así, por verle como le veía tan devoto y tan santo" (ff. 6v-7r). De hecho, cuando años después Luis vuelve a hacer partícipe a su madre de su intención, esta, como recoge Cepari, "tuvo esta por nueva tan alegre que dio muchas gracias a Dios, y [...] quiso ser la primera de cuya boca los supiese el marqués, que fue bien necesario para sosegar la cólera y primeros ímpetus que causó en él una nueva como esta" (f. 26r).

⁶²⁹ VIRTUD ¿A quién tomaréis por guía
y escogeréis qué bandera?

LUIS La milicia verdadera
de Jesús la Compañía. (f. 29r)

A pesar de que gran parte de esta escena está tomada de la *Comedia de San Juan Calibita* (75r-76r), pueden establecerse algunas conexiones con la biografía del beato Gonzaga, ya que cuando la Virtud le muestra al joven una disciplina para comprobar si su determinación por ingresar en la Compañía es firme, este manifiesta que "Ya la tengo conocida", pues, según Cepari, Luis ya se disciplinaba con tan solo trece años de edad: "Acompañaba estas abstinencias con otras penitencias, como era tomar disciplina tres veces por lo menos cada semana hasta derramar sangre" (f. 17v).

⁶³⁰ Por engañar a mi paje,
que a casa lo he despachado
con ocasión de un recado
y hacer mejor viaje. (f. 30r)

Al tratarse de un pasaje tomado de la *Comedia de San Juan Calibita* no casa con las vivencias del jesuita italiano, pues Luis en ningún momento abandonó en secreto su casa para ingresar en la orden ignaciana.

⁶³¹ AYO Es muy grande el sentimiento
con que su madre le llora,
y está la pobre señora
llena de pena y tormento.
[...]

PAJE Era espejo de su alma,
blanco hermoso de su vista,
pierde en su hijo querido
de sus hojas la más rica,
báculo de su vejez,
consuelo de su alegría;
tales faltas como estas,
que juntas caen en un día,
páreceme que serán
de dolor y pena dignas.

AYO Espectáculo es de llanto,
mas servirá de consuelo
que según yo me recelo
ha de ser grande santo,
quiero ir a consolar
algún tanto a mi señora,
que con grande ex[c]eso llora
sin poder jamás cesar. (ff. 30r-30v)

asalto del Demonio a la voluntad del beato Gonzaga, que, asistido por el Ángel, se muestra impasible ante las tentaciones del ente demoníaco, pues la entidad celestial va neutralizándolas con sus contrarios,⁶³² venciendo de esta manera al Demonio y obligándolo a abandonar las tablas.

Pese a la derrota, el maligno insiste de nuevo en doblegar la voluntad del jesuita italiano haciéndolo partícipe, disfrazado de estudiante, del dolor que padecen por su ausencia sus allegados⁶³³ y ofreciéndole una carta,⁶³⁴ pero de nada sirven las argucias del ente diabólico, pues Luis reconoce su verdadera identidad, rompe la carta y huye de escena, dejando solo al Demonio que, sabiéndose vencido de nuevo, solo puede aliviar su frustración a voces. Tras el triunfo de Luis, el Ángel le anuncia en sueños que Dios gusta ya de darle el galardón por sus servicios,⁶³⁵ nueva que recibe el joven con gran regocijo,⁶³⁶ pasaje que preludia la conclusión del diálogo, pues tras abandonar el beato

632	DEMONIO	Mundo.
	ÁNGEL	Desprecio.
	DEMONIO	Riqueza.
	ÁNGEL	Mortificación, pobreza.
	DEMONIO	Carne y gustos.
	ÁNGEL	Castidad.
	DEMONIO	Soberbia altiva.
	ÁNGEL	Humildad.
	DEMONIO	Avaricia.
	ÁNGEL	Gran largueza. (f. 31v)

633 Mira que lleno tu padre
está de pena y cuidados,
y todos por ti alterados
y lastimada tu madre,
de la cual ten compasión,
pues a esta luz te sacó
y tales muestras te dio
de su crecida afición;
y mira aquella manada
de tus queridos amigos,
de haber perdido sentidos
tu presencia tan amada (f. 32v)

634 Episodio tomado, de nuevo, de la *Comedia de San Juan Calibita* (ff. 83r-83v) y, en consecuencia, incongruente con respecto de las vivencias de Luis Gonzaga.

635 Dios te quiere ya pagar
de tu trabajo el valor,
pues con ventajas de amor
has ex[c]edido en amar;
peleaste en esta frontera
rechazando bien los tiros
de lágrimas y suspiros
con firmeza verdadera,
y así, como buen soldado,
firme en el divino amor
estarás con gran valor
hasta el día señalado. (f. 33v)

636 ¿Qué es esto? ¿Mi Dios me llama?

Gonzaga las tablas en poco más de un centenar de versos se suceden una serie de escenas en las que su muerte es anunciada por el paje y el ayo, el Demonio se avergüenza por su incapacidad para someter a Luis y la Virtud da cierre a la composición con unos versos encomiásticos en los que invita a las almas que moran en el Cielo a festejar la llegada del beato Gonzaga.

Como puede observarse, la linealidad argumental le confiere a la obra un marcado carácter conservador, pues el padre Ximeno hace caso omiso de las innovaciones argumentales que presentan otras composiciones hagiográficas coetáneas; carácter que afecta también, en sintonía con esa humildad y sencillez de la que avisa el comediógrafo en la loa, a la espectacularidad, pues pese a la constante intervención de entes, cuyas acciones y apariciones, como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, solían estar rodeadas de ingenios de tramoya que les confirieran cierta sobrenaturalidad, no hay ni rastro de ellos en esta composición.

El único rasgo innovador que presenta el diálogo del padre Ximeno está relacionado con el empleo del humor, centrado este en un breve pasaje en el que el paje describe cómicamente al ayo,⁶³⁷ pudiendo percibirse cierta cercanía con los graciosos ‘a medias’ que presentan algunas composiciones coetáneas –recuérdese la presencia, por ejemplo, de estos personajes en la *Comedia del beato Estanislao Kostka*– por lo que, en

¿Qué voz es esta tan buena?
¿Qué dichosa es esta nueva,
mi Dios, al alma que os ama?
¿Es posible que es venida
mi muerte tan deseada
tan temprano y avisada? (f. 34r)

⁶³⁷ Escena sacada de la *Comedia de San Juan Calibita* (f. 78r). Citamos, por no extendernos, algunos fragmentos de esta descripción:

melancólico ahumado,
retrato del viernes santo,
parece un hombre encantado
según anda embalsamado
con su reverendo manto,
[...]
hambre me pone si como
ver su figura y retrato,
[...]
gestillo de alcaravea,
mula gallega y mohína,
morillo de chimenea,
garabato de cocina,
espíritu de gitano,
mona calzada con guantes,
vil cual olla de estudiantes
de unas tripas y una mano,
papahígo de caminantes. (f. 30r)

cierta media, el dramaturgo innova con respecto de los modos habituales de imprimir comicidad a las piezas dramáticas del *scriptorium* ignaciano.

Recapitulando, nos encontramos ante una pieza en la que el comediógrafo supedita lo artístico-espectacular a la difusión del modelo de virtud que pretende transmitir en las tablas, estableciendo conexiones entre sus estudiantes y el jesuita italiano para que dicho mensaje cale más profundamente en el alumnado; propósito en el que radicaría, en nuestra opinión, la base de algunas de las licencias que se permite al dramatizar las circunstancias que rodearon el ingreso del beato Gonzaga en la Compañía de Jesús, como su edad o las insistentes alusiones al infundado dolor de su madre,⁶³⁸ pasajes en los que parece que prime más intentar insensibilizar a los estudiantes ante futuras situaciones similares en el caso de seguir la llamada divina que dramatizar con fidelidad la materia biográfica que inspira la composición, conculcándose así uno de los principios básicos del teatro hagiográfico jesuita (Menéndez Peláez, 2007a: 332).

4.2.2. El 'Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado'

De mayor extensión goza el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado*⁶³⁹ del padre Salas,⁶⁴⁰ inserto entre los folios 1r-37v del código 9/2570 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia; pieza en la que, si bien por lo general se

⁶³⁸ Estos paralelismos ya están presentes en la *Comedia de San Juan Calibita*, pues el padre Ximeno extrae estos pasajes de dicha composición; por tanto el dramaturgo estaría recuperando en esta pieza la analogía dramática que se establecía entre el santo bizantino y los estudiantes y trasponiéndola, a pesar de las incongruencias manifiestas con respecto de la materia hagiográfica, a la figura del jesuita italiano.

⁶³⁹ Segmentado en tres jornadas e integrado por 3017 versos, su texto fue copiado por varios amanuenses, cinco en total: la transcripción de la primera jornada y del arranque de la segunda (ff. 1r-12v) se debe a la misma mano que transcribió la pieza del padre Ximeno que acabamos de estudiar, y en la última intervienen tres manos –folios 23r-25v, 26-30r y 31r-37v respectivamente. En cuanto a su métrica, la pieza goza de una notable polimetría, pues combina redondillas, quintillas, sonetos, romances, tercetos encadenados, décimas espinelas, silvas, endecasílabos sueltos y octavas reales, con una proporción de metros de origen italiano del 17%; además presenta dos fragmentos integrados por versos esdrújulos, el primero inserto en una tirada de endecasílabos sueltos y el segundo en una silva.

⁶⁴⁰ Pedro Salas nació en Madrid el 18 de enero de 1585 e ingresó en la Compañía de Jesús el 12 de mayo de 1602; pasó gran parte de su vida en el colegio que los jesuitas regentaban en Valladolid, a donde llegó para ejercer de maestro de Gramática en 1614. Tras seis décadas holgadas dedicadas a la vida religiosa, murió en dicha localidad el 13 de septiembre de 1664. Antes de llegar al colegio vallisoletano de San Ambrosio, había sido maestro de Gramática en el colegio de Soria, por lo que su actividad como dramaturgo debe localizarse en ambos centros académicos (Menéndez Peláez, 2007c: 123-124); se atribuyen a su pluma varias piezas teatrales, como *El dómine Lucas y la fiesta en el aire*, que no ha llegado hasta nosotros (CATEH, ficha 189), el *Auto sacramental de Ruth*, la *Comedia del hijo de sí mismo* o el *Coloquio de la Escolástica y Babilonia nueva* (Menéndez Peláez, 1995: 459). La obra dramática del padre Salas puede localizarse en el manuscrito 9/2570 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia –código que contiene el mayor número de piezas conservadas del madrileño– y el manuscrito M-338 del Archivo Histórico de la Provincia de Castilla de la Compañía de Jesús, que recoge entre los folios 68r-120r una de sus composiciones dramáticas, *La Margarita Preciosa y mercader amante* (CATEH, ficha 161).

sigue con bastante fidelidad la obra hagiográfica de Ceparí, el jesuita madrileño se permite ciertas licencias en su dramatización de las vivencias del beato Gonzaga⁶⁴¹ e introduce varias amplificaciones al recrear algunos de los episodios de la vida de Luis. Adiciones que pueden dividirse en dos grupos: uno integrado por aquellas escenas en las que el dramaturgo desarrolla sucesos que los biógrafos del jesuita recogen a vuelapluma, y otro conformado por pasajes en los que el padre Salas hace a Luis interactuar con entidades de diversa naturaleza, aunando alegoría y materia hagiográfica.

Dentro del primer grupo de amplificaciones cabe destacar el episodio en el que Luis da cuenta a su confesor en España, el jesuita Fernando Paternó, de su determinación por ingresar en la Compañía de Jesús; suceso que Ceparí refiere brevemente y al que el padre Salas confiere mayor desarrollo al dramatizarlo en un pasaje en el que el joven noble intenta primero hacer partícipe a su confesor de sus intenciones crípticamente⁶⁴² y, tras ceder el jesuita sus ropajes para resguardar a Luis

⁶⁴¹ De hecho la pieza arranca con una de estas licencias, pues el padre Salas ubica el accidente del carruaje en el río Tesino durante el viaje de Luis a la corte de Felipe II cuando, en realidad, este tuvo lugar tiempo antes en un viaje a Casale Monferrato, tal y como recoge Ceparí en su biografía: “Estándose el marqués don Fernando en Casal de Moserrato [...] ordenó que viniese Luis en compañía de la marquesa su madre [...] En aqueste camino corrió gran peligro la vida de Luis. Fue el caso que al pasar a vado un brazo del río Tesino, que por aquel camino se pasa y a la sazón venía crecido con las muchas lluvias, la carroza en que iban Luis y Rodolpho con su ayo se quebró en medio del río y se partió en dos piezas. La parte delantera en que quedó Rodolpho estaba atada a los caballos y así pudieron tirar de ella [...] hasta sacarla a la ribera donde ya las otras carrozas habían pasado. La otra mitad, en que estava Luis con su ayo, quedó en evidente peligro, porque luego la arrebató la corriente y la llevó con furia grande trecho [...] Pero la providencia de Dios, que con especial cuidado le guardava, traçó que aquel pedaço de carroza topase en el tronco de un árbol que la corriente havia traído al medio del río y allí se detuviese” (ff. 14r-14v).

⁶⁴²

P. FERNANDO	Señor, ¿qué es esto?
LUIS	Un rayo que al cuerpo causó desmayo aunque avió al corazón.
P. FERNANDO	¿Hiriote?
LUIS	Con afición.
P. FERNANDO	¿Por dó entró?
LUIS	No es ac[c]idente, que no se ve aunque se siente.
P. FERNANDO	Rayo sin trueno.
LUIS	Es lo bueno, que este rayo dará un trueno que hará temblar a la gente.
P. FERNANDO	El rayo al trueno adelanta.
LUIS	Sí, mas después es sentido si a mis padres llega. [...] Si en espíritu doctor eres, ¿tan poco de amor por pulso y ojos conoces,

del frío que le provoca su fervor religioso,⁶⁴³ Paternó le informa de que sin licencia de su padre no podrá ser aceptado en la orden ignaciana. También merece ser destacada dentro de este grupo la escena en la que el dramaturgo madrileño recrea el furor que experimenta don Ferrante tras conocer las intenciones de su hijo y los intentos de doña Marta por mitigar la ira de su marido;⁶⁴⁴ cuadro que enlaza con un pasaje inserto en el segundo grupo en el que el padre Salas sintetiza las tentaciones a las que sometió el marqués a Luis antes de ceder a las pretensiones de su hijo y permitirle renunciar a su estado en favor de su hermano Rodolfo, pues tras llamar don Ferrante a su presencia a sus hijos aparece el Mundo, “bizarramente vestido” (f. 6v), que intenta primero convencer a Luis, apelando a su juventud, de que desista en su idea de ingresar en la Compañía de Jesús y, tras la lógica negativa del joven, lo insta a ingresar en alguna orden religiosa “donde a mitra o tiara / aspire tu prosapia augusta y clara” (f. 6v), sugerencia a la que también hará caso omiso el futuro jesuita.

	padre?
P. FERNANDO	¡Príncipe!
LUIS	¿No ves adónde mis ojos tiran?
P. FERNANDO	A los míos, señor, miran.
LUIS	¿Y ellos no dicen lo que es? ¿No ves mis ojos que saltan y tras ti los llevas?
P. FERNANDO	Sí.
LUIS	Luego bienes hay en ti que pues los buscan les faltan. (f. 5r)
⁶⁴³ “Ardiendo estoy y me enfrió. / ¡Oh, divino Martín mío, / abrígame con tu ropa!” (f. 5r).	
⁶⁴⁴ D. FERRANTE	¡Deja quedé satisfecho de su sangre!
MARQUESA	Ve, señor, que eres su padre. [...]
	Tiempla el enojo.
D. FERRANTE	Es en vano; Marta, piadosa la madre, hele de hacer.
MARQUESA	Detén la mano, mira que aunque eres su padre, eres su padre cristiano. [...]
D. FERRANTE	Hanle hechizado.
MARQUESA	Mas Dios, que le quiere para sí.
D. FERRANTE	Marquesa, ¿aire daisle vos?
MARQUESA	Ayudo a Dios porque así no nos castigue a los dos. [...]
D. FERRANTE	¡De tan culpable insolencia a su garganta el cordel fuera poca penitencia! (ff. 6r-6v)

Las ampliaciones más significativas de este segundo grupo y, por extensión, de toda la composición son aquellas que tienen relación con el compromiso matrimonial que adquiere el joven Luis con la Castidad y sus posteriores bodas con el ente alegórico: así, tras asaltar el Menosprecio al noble italiano e informarle de que su padre pretende atajar sus inclinaciones virtuosas casándolo,⁶⁴⁵ le presenta a su hermana Castidad, de cuya belleza queda prendado el futuro miembro de la orden ignaciana y a la que inmediatamente propone matrimonio,⁶⁴⁶ proposición que acepta Castidad a condición de postergar las bodas hasta la profesión de Luis –“Yo acepto, aunque las bodas / dilato a tu profesión”⁶⁴⁷ (f. 3v); enlace, oficiado por Ignacio de Loyola, que tiene lugar en la segunda jornada a través de un extenso pasaje en el que el beato Gonzaga termina desposándose en matrimonio místico con Cristo y la Castidad.⁶⁴⁸

Argumentalmente se trata de la composición hagiográfica jesuita más innovadora que hemos estudiado hasta este momento, pues las vivencias del beato italiano se alternan con una subtrama amorosa plenamente desarrollada que llega incluso a acaparar el foco de la composición durante gran parte de las jornadas segunda y tercera, cediendo momentáneamente Luis parte de su protagonismo en favor de Rodolfo y su amada, una serrana huérfana llamada Aurelia. Intriga secundaria que comienza a despuntar en la primera jornada cuando la marquesa, sabedora del entendimiento amoroso entre su hijo mediano y la serrana, interpela a Rodolfo para que le confiese su amor por la joven; relación que el hermano de Luis, si bien reconoce que existió, niega que siga en el presente.⁶⁴⁹ Sin embargo, pocos versos más adelante vemos que, pese a

⁶⁴⁵ “Traigo mil gracias co[n]migo, / tu padre quiere que enlaces / mano y brazos de mujer” (f. 3r).

⁶⁴⁶ y si mano os di en mi alma,
que en ella mi mano va,
la vuestra de gloria tanta
pido por el bien que encierra,
que la mía abate a tierra,
la vuestra a gloria levanta;
mas ante tu altar sagrado
envuelvo en mi voluntad,
mi voto de castidad
cuelgo de mi amor sellado. (f. 3v)

⁶⁴⁷ En la base de este primer encuentro entre Castidad y Luis reside una de esas divergencias con respecto de la materia hagiográfica que venimos apuntando, pues Salas ubica en Madrid un suceso que, según Cepari, tuvo lugar en Florencia, donde ante una imagen de la Virgen el joven Gonzaga “hizo voto a Dios nuestro Señor de perpetua virginidad” (f. 8r).

⁶⁴⁸ “mientras canta la Castidad le ponga un cinto rico Ignacio, le enlace con la Castidad las manos y ella le abraze con Cristo” (f. 12r).

⁶⁴⁹ Es verdad que la amé y hablé dos veces,
mas hasta agora amor de lejos trata;
envíele esa cadena cortésmente
con un papel que nuestro amor remata. (f. 4r)

las amenazas que le profiere la marquesa a su hijo si persiste en tan deshonrosa relación sentimental,⁶⁵⁰ no solo sigue entendiéndose con Aurelia sino que, además, pese al propósito de Luis de cederle su herencia, hecho que acrecentaría aún más la vileza de sus amores, se ha comprometido a desposarse con la serrana.⁶⁵¹

La subtrama quedará latente hasta el desposorio místico de Luis, momento en el que, como quedó dicho unas líneas más arriba, acapara el foco temático de la composición, pues tras esta escena tiene lugar el enconado enfrentamiento entre Rodolfo y su tío, el duque de Mantua, por la posesión de la pequeña localidad de Solferino; disputa en cuya génesis residen, como afirma el propio duque, los amores de Rodolfo por Aurelia,⁶⁵² y en la que el jesuita italiano se ve obligado a mediar por petición expresa de su madre,⁶⁵³ teniendo que abandonar temporalmente la disciplina ignaciana para volver a su patria. Pese al enfrentamiento directo con su tío y la furibunda oposición de su madre,⁶⁵⁴ Rodolfo se reafirma en el amor que siente por

⁶⁵⁰ “¡Por vida del marqués, que si yo ausente / la miran vuestros ojos, que mis manos / hagan un hecho en vos que os escarmiente” (f. 4r).

⁶⁵¹ RODOLFO Mi hermano Luis imagino
que eclesiástico camino
lleva, y si empuño la herencia
dará a tu amor obediencia
en himen casto y divino.

AURELIA Cuando se alce tu ventura
a tal gloria, por consorte
de tu reino me procura,
aunque de otro reino al norte
me guiaba mi hermosura.

RODOLFO Y así por Dios te prometo
ser tu esposo.

AURELIA Yo tu esposa. (f. 6r)

⁶⁵² “Confieso que el marqués tiene derecho / a Solfariño, mas su pecho noble / a una villana paga infame pecho” (f. 17r).

⁶⁵³ En esta subtrama el padre Salas aúna, por un lado, el conflicto desencadenado entre Rodolfo y el duque de Mantua por la herencia de Horacio Gonzaga, cuya resolución tuvo lugar por mediación del jesuita italiano, y el escándalo ocasionado por los amores del hermano de Luis con una doncella a la que raptó; episodio que Cepari refiere en los siguientes términos: “el hermano Luis [...] puso la mano en [...] un escándalo público ocasionado del marqués Rodolpho [...] el qual haviéndose aficionado de una doncella bien nacida y de padres ricos, pero muy desigual a él, estando ella un día fuera de casa la hizo meter en una carroza, y allí cerrada llevarla a una casa de recreación que tenía en el campo. Verdad es que, aunque por una parte la afición y la edad acompañadas del poder y el dominio absoluto le hicieron olvidar de sus obligaciones, [...] por otra parte el temor de Dios y la buena sangre y educación le hicieron acordar de ellas y mirar por su conciencia, de manera que se resolvió a no tenerla con ofensa de Dios, sino casarse con ella, queriendo antes hacer aquel agravio a sí y a su casa que vivir en desgracia de Dios [...] Havida pues licencia del obispo para casarse en secreto [...] se desposó con ella, y de allí en adelante la tuvo por legítima muger. Pero temiendo que de este matrimonio se havían de agraviar mucho todos sus deudos [...] quiso por entonces encubrirlo” (f. 85v).

⁶⁵⁴ Hijo, ¿qué es esto que pasa?
¿No basta en tu tierra guerra
sino deshonra en mi casa?
¿Que a este punto tu amor llegue?

Aurelia, por lo que la serrana, sabedora de la pasión incondicional del marqués y de que ella es la causa de todos sus males, pretende darles solución, espada en mano, dirigiéndose al campamento del duque⁶⁵⁵ para desafiarlo a batirse en duelo con ella,⁶⁵⁶ a lo que accede Luis en representación de su tío.⁶⁵⁷ El combate entre ambos no llega a tener lugar, pues cuando van a encontrarse en el lugar establecido el jesuita pide a Dios que convierta el alma de Aurelia, sucediendo entonces la prodigiosa mudanza de la serrana⁶⁵⁸ y el cese de la disputa entre tío y sobrino, pues tras su conversión Aurelia

¿Que entrada tu engaño ciego
a la misma razón niegue
y en sayal y estopa y fuego
amor a mi casa pegue?

[...]

¡Vive mi honor y el marqués
mi señor que si no fuera
por temor de quien Dios es
que con el palo os tendiera
–hijo atrevido– a mis pies! (ff. 14r-14v)

655

pesar de quien me parió,
¿que no lo supiera yo?
Sin duda el sol es mi padre,
que de la tierra mi madre
tan mala hierba engendró.
Mi ánimo, fuerza y nobleza
de hombre y de rey debe ser,
que se erró naturaleza,
pues queriéndome hombre hacer
me hizo mujer la belleza;
por seguirle disfrazada
puse al lado noble espada,
y pues valiente la ciño
será tuyo Solfariño
o me honrará sepultada.
Sin honra no he de vivir,
máteme el duque, a eso voy,
si es que yo puedo morir,
y allá le dirá quién soy
esta si lo quiere oír. (f. 15v)

656

vengo a tu campo valiente,
y si tú, o alguno tuyo,
que soy villana dijere,
del marqués indigna esposa,
digo mil veces que miente

[...]

Ven si te agravia mi sangre,
sangra, que dos brazos tienes,

[...]

Sal al campo o nombra a alguno,
mas tú mismo salir puedes,
que iguales parejas corren
los viejos y las mujeres. (ff. 18r-18v)

⁶⁵⁷ “aquestos bríos / más mansa respuesta quieren, / yo saldré por vos al campo” (f. 18v).

⁶⁵⁸

¿Quién estas flechas me tira
que truecan en mansedumbre
los fervores de mi ira?

pretende ingresar en un convento.⁶⁵⁹ Sin embargo, cuando parece que la trama va a concluir con la entrada de la serrana en un cenobio, un labrador viene a frustrar los planes de la joven, pues reconoce en ella a la hija de una noble extranjera que, moribunda, se la dejó en su puerta para que la criara y que con cuatro años se le perdió en el monte, anagnórisis que permite a la pareja seguir con sus amores y que quien otrora se opusiera enérgicamente a ellos se ofrezca ahora como padrino de boda.⁶⁶⁰

También resulta bastante innovador el uso del humor que hace el padre Salas en su composición, pues las funciones cómicas recaen principalmente en Peroto, criado de los Gonzaga, que a través de sus comentarios socarrones va dando algunas pinceladas jocosas a lo representado en las tablas; así, por ejemplo, cuando sorprende a Luis vistiendo el hábito jesuita en el pasaje en el que le confiesa al padre Paternó su intención de ingresar en la orden ignaciana, el criado comenta que “ya anda el pájaro en muda, / sus hijos el diablo os fie” y “¿ya me le habéis arropado / para que no se os resfríe?” (f. 5v), haciendo alusión jocosamente el proselitismo que se efectuaba en las aulas ignacianas;⁶⁶¹ en la misma línea se pronunciará en la última escena de la primera jornada, en la que, tras renunciar a su estado, Luis ingresa en la Compañía, pues mientras que los padres jesuitas y la Castidad visten al noble italiano con el hábito de la orden, Peroto apunta socarronamente que “Qué deprisa / le viste negra camisa. / Ásganle, no se les vaya” (f. 8r). Si bien por su condición de criado bellaco y chistoso podríamos relacionar a Peroto con el donaire áureo, lo cierto es que, aunque pueden reconocerse en él algunas de las características del gracioso prototípico, está todavía

[...]
¡Ay, ay, que me abraso!
[...]
Otro amor al arma toca.
[...]
Ya de amor torpe la llama
se apaga y a otros amores
más castos el Cielo llama. (f. 21r)

⁶⁵⁹ “pide aquesta rea / a Cristo esposa no de un hombre sea / [...] De esa sentencia apelo a un monasterio” (f. 25r).

⁶⁶⁰ “Padrino seré, pues gano / tanto con la sangre vuestra” (f. 27r).

⁶⁶¹ En nuestra opinión el padre Salas estaría respondiendo en este pasaje a las críticas que desde ciertos sectores debían verterse acerca de la captación de futuros miembros de la orden ignaciana en los colegios jesuitas; de hecho, poco antes el propio Luis se lamenta de que “dice el vulgo que escogéis / los más ricos y se engaña” (f. 5v), pues precisamente a él no lo aceptan en la Compañía por ser quien es –recuérdese lo que apuntamos en su momento acerca de la fama de interesados que se habían labrado los jesuitas con el paso del tiempo. Por tanto, para nosotros el jesuita madrileño estaría mostrando teatralmente con este pasaje la falsedad de estas hablaturías, pues como puede desprenderse de lo dramatizado en las tablas los futuros novicios de la Orden, representados por Luis Gonzaga, ingresaban en la Compañía *motu proprio*, sin ser alentados a ello.

bastante alejado de este modelo, pues su comicidad se asemeja más a la de los graciosos ‘a medias’ que venimos viendo en estas páginas.

En sintonía con estos personajes cómicos estaría también don Francisco, hermano menor del beato Gonzaga, obsesionado pese a su juventud por heredar el marquesado y, en consecuencia, por deshacerse de Rodolfo,⁶⁶² que con sus insolentes intervenciones viene a conferir cierto humor a los pasajes en los que interviene; para ejemplificar esta insolencia cómica podemos apuntar el momento en el que, en las postrimerías de la jornada primera, le sugiere a Luis que se lleve a Rodolfo con él a la Compañía⁶⁶³ o cuando en la tercera jornada le pide que obre un milagro para que su hermano mediano no tenga hijos y él sea marqués.⁶⁶⁴

En cuanto a la escenificación de lo maravilloso, al ajustarse el beato Gonzaga al modelo propuesto por Dassbach del santo mendicante y, en consecuencia, estar caracterizado por su virtud y no por sus habilidades taumatórgicas, los principales prodigios que tienen lugar en las tablas son las distintas apariciones que experimentan los personajes en escena.⁶⁶⁵ La primera visión tiene precisamente por objeto al propio Luis, pues tras afirmar su hermano Francisco que “le vi dormido / en el aire”, se corre una cortina y aparece Luis “elevado” (f. 2r). Por la poca información que ofrece la acotación podríamos pensar que esta elevación, como ya hemos visto en otras composiciones hagiográficas, no fuera física sino espiritual; sin embargo, unos versos más adelante el pequeño Francisco le pregunta a su hermano mayor “¿Cómo se tiene en

⁶⁶² La presencia de don Francisco en la primera jornada de la obra radica en una de las licencias que se permite Salas con respecto de la materia hagiográfica, pues según Ceparí a la corte de Felipe II los marqueses se llevaron consigo a tres de sus hijos, una “hija llamada doña Isabel [...], y a Luis que era el mayorazgo [...] y a Rodolfo que era algo menor” (f. 21r).

⁶⁶³ LUIS Francisco, ¿qué decís vos?
D. FRANCISCO Que quedamos acá dos,
lleve consigo a Rodolfo. (f. 8v)

⁶⁶⁴ D. FRANCISCO ¿Hacéis milagros?
LUIS Dios es
quien los hace.
D. FRANCISCO ¿No hará uno?
PEROTO ¿Cuál?
D. FRANCISCO Que Rodolfo hijo alguno
no tenga y yo sea marqués.
MARQUESA ¿Qué dice?
LUIS Una niñería. (f. 24r)

⁶⁶⁵ La pieza arranca con un prodigio, el de la salvación milagrosa de Luis en el río Tesino, aunque este, debido a su complicada escenificación, solo es referido verbalmente. Como quedó dicho, su inclusión en la composición que nos ocupa supone una licencia con respecto de la biografía del beato Gonzaga, por lo que, en nuestra opinión, esta respondería a esa necesidad de incluir milagros en las piezas protagonizadas por santos que ya apuntamos al hablar de las obras hagiográficas de la Colección Gondomar.

el aire?” (f. 3r), por lo que entendemos que el actor que interpretase a Luis debía estar durante la visión suspendido mediante algún artefacto elevador que lo izara a media altura.

Lienzos y cortinas serán los principales instrumentos de los que se sirva el padre Salas para mostrar y ocultar al público las apariciones que tienen lugar en las tablas o, al menos, son los únicos cuya utilización constatan las didascalias, por lo que la pieza del jesuita madrileño, al menos en su apartado escenotécnico, muestra cierto carácter conservador. Así, por ejemplo, solo media un lienzo en la siguiente aparición prodigiosa, tal y como evidencia la acotación que la describe:

Suena música, córrase una cortina y aparezca el Niño Jesús, de donde saldrán tres ramas; en la primera estará un padre como enseñando a muchos niños, en otra otro martirizado y coronado con diversas gentes alrededor, en otra uno elevado en Dios con mitras, tiaras y capelos a sus pies⁶⁶⁶ (f. 4v)

Visión que, si tenemos en cuenta que el Niño Jesús estaba representado por un actor, debía consistir en una especie de retablo en el que este estuviera en alto y las susodichas escenas estuvieran representadas pictóricamente a sus pies. Es posible que también interviniera una cortina en la siguiente aparición, ya en la jornada tercera, cuando entra en escena, tras vencer Luis al Demonio,⁶⁶⁷ la Justicia Divina –“Suene música y aparezca la Justicia Divina con una palma y en ella dos coronas, y en la otra mano una espada” (f. 29r)– para arrebatarle su corona al ente demoníaco;⁶⁶⁸ sin embargo, ante la falta de concreción de las didascalias, cabría la posibilidad de que mediara alguna tramoya simple, como un escotillón o un bofetón.

⁶⁶⁶ A través de esta visión el padre Salas sintetiza algunos de los motivos que, según Ceparí, movieron a Luis a decantarse por ingresar en la Compañía de Jesús: “Entre las otras razones que le hizieron escoger la Compañía más que otra Religión, quatro principalmente [...] le daban particular consuelo [...] La segunda porque en la Compañía se haze voto de no pretender dignidad eclesiástica y de no aceptarla aun quando a uno se la ofrecen si no es obligado por el sumo pontífice [...] La tercera por ver en la Compañía tantos medios de estudios y de congregaciones para ayudar la juventud, para que se críen en temor de Dios y con estima de la pureza y la castidad [...] La quarta razón era por ver que la Compañía se ocupava particularmente [...] en la conversión de los gentiles en las Indias, en el Japón y Nuevo Mundo, y esperaba que algún día le tocase a él quiçá la buena suerte de que le enbiasen a aquellas partes a convertir las almas a la fe de Jesuchristo” (ff. 25r-25v).

⁶⁶⁷ Una vez solventado el conflicto familiar derivado de los amores de Rodolfo y Aurelia, Luis se dispone a volver a Roma, momento en el que el Demonio se hace pasar por un criado que quiere asistirlo en su viaje; sin embargo el joven jesuita no cae en el embuste, por lo que el ente demoníaco, tras verse vencido dialécticamente por Luis, intenta someterlo por la fuerza, acto que supondrá su derrota definitiva, pues como refiere una acotación “Luchan los dos, échale Luis en el suelo y vase” (f. 28v).

⁶⁶⁸ Como veremos más adelante, en la visión que da cierre a la composición el Menosprecio y la Castidad coronan a Luis con una guirnalda de tres coronas, que representarían las dos que porta Justicia Divina y la que le arrebató al Demonio en esta escena.

Algo más espectacular debía resultar la siguiente visión, pues tal y como se desprende de la acotación que la introduce, en ella intervenía algún artefacto elevador que permitía a Luis levitar en el aire: “Córrase una cortina con música, represente la Gloria lo más vivamente que se pudiere, y elévese Luis por un artificio subiendo”⁶⁶⁹ (f. 32v). A tenor de lo explicitado en el texto didascálico, podría pensarse en una acción a dos alturas, con la Gloria suspendida en el aire o en una zona habilitada para tal fin y encontrándose con ella el beato Gonzaga a través de una tramoya aérea; sin embargo, en nuestra opinión la aparición de la Gloria tendría lugar a pie de tablado y el actor que interpretara a Luis debía levitar a media altura, como en la primera visión, pues lo lógico es que si el dramaturgo hubiera dispuesto de medios técnicos que permitieran vuelos más espectaculares, tras el óbito del santo habría escenificado la ascensión de su alma, tal y como viene siendo habitual en las composiciones que disponen de estos medios.

La obra se cierra con una última aparición prodigiosa basada en la visión que experimentó la madre de Luis durante las revueltas que tuvieron lugar en Castel Goffredo tras morir su hijo Rodolfo sin descendencia;⁶⁷⁰ prodigio del que se vale el padre Salas para escenificar una aparición final apoteósica en la que no solo se exalta la figura del beato Gonzaga, sino también a la Compañía a través de sus miembros más ilustres, y que es descrita en el manuscrito en los siguientes términos:

Desmáyase la marquesa, suene música, aparezcan vestidos de gloria el santo padre Ignacio, el padre Francisco Juárez,⁶⁷¹ elevados en un Jesús que esté en medio, luego el beato Luis vestido de

⁶⁶⁹ Episodio que Ceparí refiere en su biografía: “fue arrebatado en espíritu y allí se le representó la gloria de la celestial Jerusalén, y en aqueste raptó o éxtasi se estuvo casi toda la noche con tanta dulçura y consuelo de su alma que le pareció [...] que aquella noche había sido un soplo” (f. 100v).

⁶⁷⁰ Ceparí también recoge este episodio en su biografía: “En el año de 1593, haviendo muerto en Castelfofre el marqués Rodolpho [...] y habiéndose al mesmo tiempo rebelado el mismo Castelfofre, que poco antes había venido a su poder, la señora marquesa, madre del marqués muerto y del B. Luis, tuvo tanto sentimiento de este sucesos que de pura pena cayó en una enfermedad que a pocos días llegó a punto de muerte. Havía ya recibido el Viático y la Extrema Unción, y se le daban pocas horas de vida, quando a ojos vistas se le puso delante de la cama su hijo Luis, glorioso y resplandeciente, y con su presencia y vista [...] cobró firme esperanza no solo de cobrar salud, sino de ver muy mejoradas las cosas de sus hijos” (ff. 111r-111v).

⁶⁷¹ Se trata de Francisco Suárez, ilustre filósofo, teólogo y jurista jesuita al que había hecho referencia el personaje del beato Gonzaga poco antes, durante un pasaje en el que el padre Salas condensa sus vivencias como estudiante de teología. Su aparición en una visión ubicada cronológicamente en 1593 supone un marcado anacronismo, pues el padre Francisco Suárez falleció en Lisboa el 25 de septiembre de 1617 (O’Neill y Domínguez, 2001: 3654); podríamos pensar que se trata de una errata del copista, pues cuando el Menosprecio comenta quiénes son los jesuitas ilustres que conforman la aparición no alude al padre Suárez, sino a Francisco Javier:

Tal es el coro sagrado
de tu insigne Compañía,

blanco con una palma en la mano, con una guirnalda de tres coronas con que le corone el Menosprecio y la Castidad. Más abajo el beato hermano Estanislao y el hermano Arana de mártir (f. 36v).

Visión en cuya escenificación, aunque no lo especifique la acotación, debieron mediar por su aparatosidad varias cortinas, pues venía a ser una especie de retablo a varias alturas y, en consecuencia, tendría unas dimensiones considerables, pues albergaba a varios actores que interactuaban entre sí.⁶⁷²

Para concluir con el estudio de la pieza del padre Salas solo cabría apuntar que se trata de otro buen ejemplo de ese proceso de extinción que, como apuntamos en su momento, sufre el modelo de dramatizar la santidad genuino del *scriptorium* ignaciano en las primeras décadas del siglo XVII; de hecho, es una composición en la que empieza a evidenciarse la culminación de dicho proceso, pues si en la comedia protagonizada por Estanislao Kostka aún podían percibirse algunos de los rasgos característicos del modelo jesuita combinados con elementos del teatro comercial protagonizado por santos, en la obra del padre Salas ya no queda rastro de ellos. De hecho, si se depuraran

los capitanes más claros
da Dios a tu Religión,
en cada estado un dechado
[...]
Superiores y profesos
al gran patriarca Ignacio,
a Javier, sol de las Indias,
misioneros y operarios,
a [E]stanislao los novicios
y el lego y humilde estado
a Arana, otro Sebastián
en las flechas y en el lauro;
faltaba a los estudiantes
esta gloria, y hoy su grado,
con grados de tanta gloria,
tiene mi Luis por retrato. (ff. 36v-37r)

En nuestra opinión no se trataría de un error del amanuense, pues si tenemos en cuenta que el padre Suárez ejerció la docencia en el colegio que regentaban los jesuitas en Valladolid entre 1576 y 1580 (O'Neill y Domínguez, 2001: 3654), es lógico pensar que en dicho centro se le quisiera rendir homenaje tras su óbito, por lo que, en consecuencia, esta incongruencia pudo generarse al modificar el padre Salas la aparición que inicialmente tenía en mente para honrar al jesuita granadino; por tanto, de ser esta hipótesis cierta, la composición de la obra podría localizarse hacia 1618. Por otro lado, en la acotación se alude a Ignacio de Loyola como “santo padre”, hecho que podría hacernos pensar en una redacción próxima a la fecha de canonización del guipuzcoano; sin embargo, cuando aparece el padre fundador en la jornada segunda para officiar el matrimonio entre Luis y la Castidad se le alude como “beato” (f. 11v), por lo que, al ser bastante habitual en la época calificar a los personajes de virtud extremada como santos, consideramos que no habría razones para atrasar la posible fecha de composición de la obra del padre Salas hasta las canonizaciones de Ignacio de Loyola y Francisco Javier.

⁶⁷² Tanto del profuso empleo de cortinas como de este retablo a varias alturas puede inferirse, a nuestro juicio, que el fondo del escenario debía estar segmentado en nichos, a la usanza de los teatros comerciales.

del texto dramático del jesuita madrileño todas las referencias a la Compañía de Jesús, obtendríamos una pieza que perfectamente podría haber sido escenificada en un corral de comedias, pues pocas diferencias pueden percibirse entre ella y cualquier composición hagiográfica comercial coetánea.

4.2.3. La comedia 'El soldado estudiante, que es la niñez del beato Gonzaga'

Alojada en los folios 83r-102r del manuscrito 9/2570 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia se halla la última pieza dramática protagonizada por el jesuita italiano que conservamos del periodo áureo; texto relativamente breve⁶⁷³ que, si bien quienes lo transcribieron⁶⁷⁴ no dieron cuenta de su autor, se viene atribuyendo al padre Salas por estar inserto en el códice que contiene la mayor parte de las obras dramáticas del poeta madrileño que han llegado hasta nosotros.⁶⁷⁵

Lo primero que llama la atención al hojear la comedia es la amalgama de personajes que tiene lugar en las tablas, pues en ellas interactúan personalidades históricas como don Ferrante Gonzaga, su esposa la marquesa o Ignacio de Loyola⁶⁷⁶ con personajes procedentes de la mitología grecolatina como Palas⁶⁷⁷ y Marte, alegóricos como el Placer, la Fama o la Compañía de Jesús, y celestiales como Jesucristo o la Virgen. De hecho la composición se articula argumentalmente alrededor de la rivalidad que mantienen dos de estos personajes, Palas y Marte, quienes en el arranque de la pieza porfían acerca de quién de los dos es más influyente en el

⁶⁷³ La comedia está compuesta por poco más de dos millares de versos segmentados en tres jornadas.

⁶⁷⁴ Al igual que en la composición anterior, el texto está copiado a varias manos, si bien en este caso cada jornada está transcrita íntegramente por un amanuense, coincidiendo el copista de la tercera con la mano que transcribió los folios 26r-30r del *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado*.

⁶⁷⁵ El manuscrito recoge composiciones de varios dramaturgos, como el *Coloquio de los gloriosos Juanes* del padre Hernando de Ávila, inserto en los folios 182r-189v (Menéndez Peláez, 2004-2005: 481), hecho que invita a tomar esta atribución con cierta cautela. Sin embargo, si comparamos métricamente la obra que nos ocupa y la pieza del padre Salas que acabamos de estudiar pueden percibirse algunas similitudes, pues ambas tienen un porcentaje similar de metros de procedencia italiana, un 17% el *Coloquio del primer estudiante* y un 12'6% la comedia de *El soldado estudiante*, las dos piezas presentan un elevado número de cambios estróficos –44 en el *Coloquio del primer estudiante* y 41 en la comedia que nos ocupa– y en ambas composiciones los sonetos empleados son del tipo B (Morley y Bruerton, 1968: 40); por tanto, teniendo en cuenta que las dos obras se encuentran en el mismo manuscrito y que en él se conservan principalmente piezas del padre Salas, entendemos que es bastante plausible atribuir la comedia de *El soldado estudiante* al ingenio del jesuita madrileño.

⁶⁷⁶ La aparición de Ignacio de Loyola en la comedia puede ayudarnos a ubicarla cronológicamente; así, en el texto se le alude como San Ignacio, por lo que, si tenemos en cuenta que en la anterior pieza del padre Salas que estudiamos al guipuzcoano se le aludía como beato y que, como quedó dicho, algunos indicios apuntaban a que podría haber sido compuesta con anterioridad a la canonización del padre fundador, *El soldado estudiante* debió ser redactada con posterioridad a dicho acontecimiento y, en consecuencia, representada en el colegio que los jesuitas regentaban en Valladolid.

⁶⁷⁷ El personaje mitológico no es Palas, hija del dios Tritón, sino la diosa Atenea, cuyo epíteto ritual era Palas y solía ser nombrada frecuentemente como Palas Atenea (Grimal, 2008: 400).

mundo;⁶⁷⁸ la enconada discusión se verá interrumpida con la llegada de la Fama, que tras pregonar las virtudes de Luis insta a las deidades a que se disputen la voluntad del joven, pues mientras que su padre pretende que dedique su vida a las armas, su madre quiere que lo haga a las letras.⁶⁷⁹ A partir de este momento la alegoría empieza a entrecruzarse con la materia hagiográfica al abordar las dos divinidades a Luis en presencia de sus padres exhortándolo a seguir las armas o las letras, pero ante la indecisión del joven, que no sabe a cuál de los dos seguir,⁶⁸⁰ don Ferrante contraviene la voluntad de su esposa y decide llevárselo consigo a Casalmaggiore, donde el duque de Mantua está reuniendo tropas con las que sumarse a las fuerzas de Felipe II para enfrentarse al Turco.⁶⁸¹ Poco durará la inclinación que siente el joven Luis por las

678

Ha dado Palas, señora,
 en mostrarse fiera y brava,
 dice que el mundo la adora
 y que su grandeza alaba,
 que la gente más famosa
 del suelo parias la ofrece,
 [...]
 dice que ya mi valor
 el mundo rendido ultraja
 y que el aire burlador
 desprecia ya de mi caja
 el estruendo vencedor;
 dice, al fin, que de su ciencia
 el sacro valor excede
 a la marcial experiencia. (ff. 83v-84r)

679

Su padre, como es soldado,
 quiere que siga la guerra;
 la marquesa, como es santa,
 quiere que abrace las letras.
 Marte, que con fuego vivo
 de su pecho haces que hierva
 la sangre de los mancebos
 en las juveniles venas,
 [...]
 Palas, si codicias sienes
 que con olivo guarnezcas
 y abismos donde atesores
 aguas que las talías viertan;
 desplegad al aire manso
 alas veloces y prestas,
 que en Luis Gonzaga hallaréis
 quien vuestro templo enriquezca (f. 85r)

680 “Dulce Palas, Marte amigo, / sigo a Palas, sigo a Marte, / mas ¿cómo puedo a los dos? (f. 88v).

681

DON FERRANTE Por amas te quiere Dios.
 MARQUESA Por letras has de salvarte.
 DON FERRANTE Llevarle a la guerra quiero.
 MARQUESA Quiérole enviar a estudiar.
 [...]
 DON FERRANTE Marte, quedaréis triunfante.
 MARQUESA Triunfaréis, Palas, vos.
 DON LUIS Seguir pretendo a los dos

armas, pues tras aparecersele la Virgen para pedirle que deje la vida militar y tome el camino de las letras⁶⁸² irrumpe en escena Palas, que pese a su derrota no había desistido de conquistar la voluntad de Luis, decidiéndose Gonzaga por seguir los pasos de la diosa de la sabiduría en contra de la voluntad de Marte y los soldados.⁶⁸³

La dedicación plena a las letras tampoco despeja las dudas que alberga Luis en su pecho, ya que sigue teniendo inclinación por ambas vidas.⁶⁸⁴ La solución que permite

siendo soldado estudiante,
pero ¿cómo puede ser?
DON FERRANTE Conmigo quiero llevarle
y al de Mantua encomendarle. (f. 88v)

Cepari recoge este breve episodio militar de la vida de Luis: “El marqués, como era soldado y por las armas había alcanzado del rey católico tan honrados cargos, quisiera que su hijo fuera por el mismo camino; con este fin, en teniendo quatro años de edad, le mandó hazer de propósito unos arcabucitos y otras armas tan pequeñas que las pudiese el niño manejar y exercitar con facilidad. Demás de esto, quando se previno para la jornada de Túnes, donde el rey católico le mandava ir con tres mil infantes italianos [...] Llevó consigo a Luis, que sería de quatro a cinco años” (ff. 3v-4r). Nótese que, debido a la juventud de Luis, gran parte de la composición dramática se asienta en una constante licencia dramática, pues todas las acciones protagonizadas por el joven Gonzaga en las tablas que rodean a este episodio –es decir, las dos primeras jornadas de la composición– son incongruentes con sus vivencias, ya que son impropias para una persona de su edad; valga como ejemplo de esta impropiedad el pasaje en el que Luis pretende moralizar a sus padres mediante una alegoría marina, escena que preludia la aparición de Palas y Marte ante la familia Gonzaga y que, a todas luces, pese a la virtud que según sus biógrafos mostraba Luis ya en su niñez, resulta incongruente con la espiritualidad y las capacidades de un niño de cuatro años.

⁶⁸² “Empieza luego a estudiar, / deja la milicia vana / que mi soldado has de ser” (f. 94r).

⁶⁸³ DON LUIS Aguarda, Palas gallarda,
que sin que sangre se vierta
me quiero entregar a ti.
PALAS ¡Venga Marte, el mundo venga
que no me le quitarán!
MARTE ¡Ea, soldados, defensa!
DON CARLOS ¡Suelta Palas!
GUILLERMO ¡Deja a Luis!
DON FADRIQUE ¡Suelta, fuerte diosa!
GALINDO ¡Suelta!
DON CARLOS No hay resistencia que baste.
MARTE ¿Que no baste resistencia
para una mujer? ¡Ah, Palas,
humillome mi soberbia!
Bien puedes publicar triunfos,
que es grande tu fortaleza
pues al bravo Marte vences. (ff. 95r-95v)
⁶⁸⁴ DON LUIS mas de ciencia y de valor
el deseo reina en mí,
y tengo por lo mejor
seguir a Palas y a ti.
No sé qué tengo de hacer.
MARTE Más te importa ir a la guerra.
PALAS Más te conviene el saber.
 [...]
DON FERRANTE Bien te quisiera soldado.
MARQUESA Yo sabio y santo te quiero.
DON LUIS Uno y otro he deseado,
y ser uno y otro espero.

conciliar ambas sendas, en principio incompatibles, la ofrece Jesucristo al sugerir primero a Luis que ingrese en la Compañía de Jesús, pues allí podrá ser “soldado estudiante” (f. 99r), y al hacer partícipes posteriormente al resto de implicados de esta opción apareciéndose ante ellos acompañado de la Virgen, San Ignacio de Loyola y la Compañía;⁶⁸⁵ remedio que satisface a Palas⁶⁸⁶ y Marte,⁶⁸⁷ por lo que tan solo queda que Luis abandone su estado e ingrese en la orden ignaciana.⁶⁸⁸ Suceso representado simbólicamente con una escena final apoteósica en la que se viste a Luis con las “insi[g]nias / de la milicia sagrada” (f. 101v), y queda patente de nuevo el sincretismo que caracteriza la composición, pues el jesuita madrileño vuelve a juntar a las deidades grecolatinas con Ignacio de Loyola y la Compañía, tal como refleja la acotación que la describe:

MARTE	Ser buen soldado es bastante.
PALAS	Ser buen sabio basta ser, uno y otro es repugnante. (f. 98r)
685 JESÚS	Ya es tiempo de declararte, Luis, mi gusto y pretensión y que sigas tu afición siguiendo a Palas y Marte, que pues quieres ser soldado y estudiante juntamente hoy quedará fácilmente tu corazón sosegado. Ignacio, decilde vos mi gusto.
SAN IGNACIO	Mancebo ilustre, a quien para darme lustre tiene prevenido Dios, de Jesús la Compañía es aquella que allí ves, y este el norte oculto es que tu corazón seguía; debajo de este estandarte hay letras y armas también, y aquí hermanadas se ven sabía Palas, duro Marte [...] el estandarte triunfante sigue de mi Religión, cumplirás tu inclinación siendo soldado estudiante; Marte y Palas tienen parte en aquesta Compañía, vos sois mi Palas, María, y vos, Jesús, sois mi Marte. (ff. 99v-110r)

⁶⁸⁶ “Luis, el mundo deja aparte, / que yo cedo mi derecho” (f. 110r).

⁶⁸⁷ “Y yo quedo satisfecho, / pues me dejas por tal Marte” (f. 110r).

⁶⁸⁸ El lapso de unos 13 años que separa los sucesos militares y el ingreso de Luis en la Compañía de Jesús es salvado por la marquesa, que en el arranque de la tercera jornada da cuenta a Marte de los principales hitos en la vida de su hijo durante este periodo en un dilatado romance.

Salgan por una puerta Marte delante de los soldados don Fadrique y don Carlos, fuentes en la una un bonete y en la otra la sotana, Marte traerá bandera al hombro; Ignacio por otra puerta, Palas y los estudiantes Federico y Leonardo, los cuales en las otras dos fuentes traerá el uno el manto y el otro un libro con un Jesús, y Palas una pluma, la Compañía bandera de Jesús en la mano, estará sobre un bujetillo la corona (f. 101r).

El padre Salas también da cabida en esta comedia a una subtrama amorosa protagonizada por Venus que tiene por objeto a Luis y que se va alternando con la dramatización de sus vivencias. Así la diosa clásica del amor, presente en la disputa inicial entre Palas y Marte y en la relación de las virtudes que hace la Fama del joven Gonzaga, queda prendada de él tras ver un retrato que muestra el ente alegórico para respaldar su encomio.⁶⁸⁹ El primer encuentro entre Venus y su amado tiene lugar en la jornada segunda, cuando este se ve abordado por la deidad durante su estancia en Casalmaggiore;⁶⁹⁰ pasaje en el que Luis no solo no cede ante los encantos de la diosa,⁶⁹¹

689

Retrato que me usurpas el sosiego,
si eres pintura, ¿quién tus brazos mueve?
Si eres de fuego, ¿cómo arrojas nieve?
Si eres de nieve, ¿cómo enciendes fuego?
Si tienes vista, ¿cómo tornas ciego
al que mirar tu perfección se atreve?
Eres papel para que el alma cebe
la llama que la da desasosiego. (f. 85v)

690 Antes de este encuentro tiene lugar una escena con ciertos tintes cómicos en la que Venus, desesperada por ser incapaz de conquistar a Luis y desplazar a la Virgen del lugar que ocupa en su pecho, amaga con ahorcarse:

Muéstrase al fuego del incendio mío
un carámbano frío,
de mi amoroso ruego
a la cera es de barro puesto al suelo.
Esa reina inmortal del Cielo y tierra,
María, le captiva y me hace guerra.
Ya no puedo vivir, el lazo venga. (f. 91v)

Ahondaremos en la comicidad que destila este pasaje más adelante.

691

VENUS
con mi fuego el tuyo lucha,
y aunque es tan grande el rigor
de la llama de tu amor,
vencerá mi incendio ciego,
que ambos contrarios son fuego
y ha de vencer el mayor.

DON LUIS
Amo a María.

VENUS
Es así,
y son ardientes tus llamas,
mas aunque tanto la amas
es más lo que te amo a ti.
Mira si se esconde en mí
fuego mayor.

DON LUIS
Aunque fuera
más tu fuego, no pudiera
a estotro fuego dar muerte,
que estotro incendio es más fuerte

sino que, además, la obliga a abandonar apresuradamente las tablas al disparar un arcabuz que porta,⁶⁹² y que concluye con la aparición mariana que, como quedó dicho, mueve al joven Gonzaga a dejar la milicia y dedicarse a las letras. La reacción de Luis no provoca que el ánimo de Venus desfallezca, por lo que la diosa intenta, ya en la jornada tercera, un último asalto desesperado por conquistarlo irrumpiendo de noche en su alcoba; pero al obtener el mismo resultado que en el encuentro anterior, Venus, cegada por el despecho, intenta quemar vivo a Luis mientras duerme,⁶⁹³ hecho que motiva que aparezca Jesús en escena con un vaso de agua para sofocar el fuego que arde junto a su cama –“abrásanse unas pajas junto a la cabecera” (f. 99r)– y que, tras salvarlo de las llamas, lo inste, como vimos, a ingresar en la Compañía de Jesús.

También se vale el padre Salas, como en la composición anterior, del humor para aderezar lo representado en las tablas; uno de los encargados de conferir cierta comicidad a la acción dramática es Placer, adlátere de Venus que, a modo de los graciosos ‘a medias’ que venimos viendo en estas páginas, ridiculiza la pasión desmedida que la diosa muestra en escena funcionando a modo de contrapunto cómico: así, por ejemplo, cuando Venus manifiesta su intención de ahorcarse, el ente alegórico no duda en incitarla jocosamente a hacerlo ante la actitud vacilante que muestra la diosa a la hora de ejecutar sus palabras;⁶⁹⁴ impulsos que, como evidencia la propia Venus y

por ser de divina esfera;
aunque tu incendio es mayor,
el mío le apaga luego,
que en ser divino mi fuego
quema más aunque es menor. (f. 93r)

⁶⁹² De este arcabuz se había valido Luis previamente para burlarse de su criado Galindillo en un pasaje preñado de gran comicidad y que antecede inmediatamente a la intentona de Venus por conquistar a su amado; escena que abordaremos más adelante al estudiar los elementos cómicos con los que el padre Salas adereza su composición.

⁶⁹³ El padre Salas recrea en este pasaje el episodio del incendio que tuvo lugar en la alcoba de Luis que recoge Cepari en su hagiografía: “Sucedió una vez [...] que apretándole el dolor más de lo que solía, se halló obligado a acostarse algo antes de lo ordinario. Acordose estando en la cama que no había rezado aquel día los siete psalmos penitenciales, y determinose de no pegar los ojos sin rezallos; mandó a un criado que le pusiese una vela junto a la cama y embiole. Rezó sus psalmos, y vencido de la fuerza del dolor y del sueño, se quedó dormido sin acordarse de apagar la vela, la qual se fue consumiendo, y después prendió el fuego en un lado de la cama, y cundiendo de poco a poco se apoderó de toda ella alrededor sin levantar llama [...] A este tiempo despertó nuestro Luis, y sintiendo el calor pensó que tenía calentura, persuadiéndose fácilmente a ello por haberse acostado con tan gran dolor de cabeça [...] Creciendo pues más y más el calor, y el humo que le ahogava, saltó de la cama y abrió la puerta para llamar algún criado. Apenas puso el pie en la puerta quando levantándose la llama abrasó lo que quedava de la cama [...] Un momento más que tardara en levantarse de la cama le hubiera sin duda abrasado el fuego o ahogado el humo. Pero como le tenía ya Dios escogido para su casa y sabía qual había sido la ocasión de hallarse en aquel peligro, tocávale librarle de él como le libró, y todos la tuvieron, con mucha razón, por una muy particular providencia de Dios” (f. 19r).

⁶⁹⁴ VENUS Ya no puedo aguardar.
PLACER Pues de esta viga

remarca socarronamente Placer, eran fingidos, pues al ver la diosa a Luis cambia rápidamente de parecer.⁶⁹⁵ Pero, sin lugar a dudas, quien posee el grueso de la carga cómica en la composición es Galindillo, criado de los Gonzaga que se ajusta al prototipo del gracioso áureo⁶⁹⁶ con su glotonería, malicia⁶⁹⁷ y cobardía,⁶⁹⁸ y que en sus

te puedes ahorcar, toma esta liga.
 ¿Quieres que sea así?
 VENUS Quiero que sea.
 PLACER Por falta de gurrea
 no quede. ¿Qué aguardas?
 ¿Ya no quieres morir? ¿Ya te acobardas?
 No hay más que dar la gorja al lazo fuerte.
 VENUS Bien quiero yo, mas no quiere la muerte. (f. 91v)
 695 VENUS La muerte el alma aborrece,
 que Luis me ha dado la vida
 con su vista.
 PLACER ¿Cómo? ¿Así
 no ves que tienes ya aquí
 viga y sogá prevenida?
 Vente a colgar.
 VENUS Ya no quiero,
 que necio sois para alcalde.
 PLACER ¿Y que el lazo quede en balde?
 Ahórcate.
 VENUS Majadero,
 vivir quiero.
 PLACER ¿No lo ve
 que era el deseo fingido? (ff. 92r-92v)

⁶⁹⁶ Es más, en realidad el personaje casa con ese gracioso particular de las comedias de santos que, como quedó dicho en su momento, sigue los pasos de su amo y abraza también la vida religiosa, pues Galindillo, en los últimos compases de la pieza afirma querer ingresar también en la Compañía “si me quieren recibir” (f. 102r).

⁶⁹⁷ La siguiente cala textual ofrece un buen ejemplo de la glotonería de Galindillo y de su malicia:

GALINDO Señor, pide a Dios si rezas
 por mí que en toda la vida
 no me falte la comida.
 LUIS Siempre en queso tropiezas.
 GALINDO Pide que esta noche truene
 y que arroje Dios un rayo.
 DON LUIS ¿Contra quién?
 GALINDO Contra el lacayo
 que es un bellaco solene. (f. 98v)

La malicia de Galindillo tiene por objeto al lacayo de los Gonzaga, personaje que pese a no aparecer en las tablas está muy presente en la composición, pues debido a la fijación cómico-obsesiva que siente Galindo por él siempre acaba aludiéndolo, ya sea para dar cuenta verbalmente de sus constantes rifirrafes o, como en este caso, buscando causarle algún mal.

⁶⁹⁸ La cobardía del criado queda retratada en un pasaje con grandes dosis cómicas en el que Luis, durante su estancia en los dominios del duque de Mantua, le hace creer que va a dispararle con un arcabuz; escena que, como quedó dicho, funciona de preludeo del primer encuentro entre Venus y el joven noble. Reproducimos un breve fragmento a modo de ejemplo:

DON LUIS Ah, pobre Galindillo,
 harto tu partida siento,
 mas no es posible otra cosa.
 GALINDO ¿Qué dice? La boca aparte,
 téngase.
 DON LUIS Quiero matarte.
 [...]

intervenciones va intercalando comentarios jocosos, permitiéndose, por ejemplo, afirmar socarronamente acerca de su amo que por su virtud vale “para monja carmelita” (f. 87r) o apostillar, ante los fervientes deseos de Luis por ingresar en la Compañía de Jesús, que más lo “desea el galán / que ha de heredar”, es decir, su hermano Rodolfo, pues “Gentil bocado / hoy de bóbilis le dan” (f. 101r).

Si bien argumentalmente la comedia del padre Salas sigue la senda innovadora al presentar una subtrama amorosa y un gracioso plenamente desarrollado, en cuanto al apartado escenotécnico, al igual que pasara en el *Coloquio del primer estudiante*, muestra una posición bastante más conservadora, pues a pesar del constante trasiego de entidades alegóricas, divinidades clásicas y personajes celestiales en las tablas, figuras que por su naturaleza prodigiosa exigen cierto desarrollo técnico que confiera espectacularidad a su presencia en escena, el jesuita madrileño viene a valerse principalmente en las pocas apariciones que suceden en su comedia de los mismos recurso que empleara sistemáticamente, como vimos, en el susodicho coloquio, cortinas. Así, un lienzo, como atestiguan las didascalias, media en la visión mariana que tiene lugar en la jornada segunda –“aparece María Santísima en una cortina” (f. 94r)– y, ya en la jornada tercera, en la aparición que da resolución al conflicto que articula la trama argumental de la obra, según refiere la acotación que la introduce: “Córrese una cortina donde estará San Ignacio de soldado, la Compañía de Jesús con bandera, doce imágenes de mártires y confesores de la Compañía, Nuestra Señora y el Niño Jesús” (f.

GALINDO	¿No fuera yo brujo agora para volar? ¡Ay de mí, no me mate!
DON LUIS	Es imposible. [...]
GALINDO	¡Por amor de Santa Inés que no dispare!
DON LUIS	¡Traidor, morirás!
GALINDO	Santa Lucía, San Román, Santa Mencía, San Judas, San Salvador.
DON LUIS	¡Ya disparo!
GALINDO	San Antón, pues a los asnos valéis, a los lacayos tenéis la misma obligación. (f. 92v)

En nuestra opinión, el padre Salas estaría recreando cómicamente algunos de los percances que, según Cepari, vivió el joven Luis por su mal uso de las armas de fuego durante su estancia en Casalmaggiore: “Fue esto de suerte que andando con las armas, principalmente con arcabuzes, estuvo muchas veces en peligro manifiesto de la vida [...] Una vez en particular disparando un arcabuz se quemó toda la cara con la pólvora” (f. 4r).

99v). En cuanto a la aparición cristológica con la que, como quedó dicho, se salvaba a Luis de las llamas, cabría la posibilidad de que interviniera un escotillón o, tal vez, un bofetón, pues según las acotaciones “aparécese el Niño Jesús con un vidrio de agua en la mano” y “Desaparécese” (f. 99r); medios que, en caso de que hubieran intervenido en la escenificación de la comedia del padre Salas, apenas vendrían a paliar la gran pobreza técnica de la que adolece la pieza del jesuita madrileño.

Llegados a este punto, tan solo nos quedaría apuntar para concluir con nuestro estudio de la *Comedia del soldado estudiante* que, debido al gran peso que los personajes de carácter alegórico tienen en su trama argumental, la materia hagiográfica queda un tanto diluida con respecto de otras composiciones de temática similar, pues si bien en líneas generales el objetivo de la comedia es recrear la biografía de Luis Gonzaga y difundir su modelo de virtud, pocos son los pasajes en los que lo dramatizado en las tablas guarda relación con las vivencias del jesuita italiano. Como quedó dicho al estudiar la *Comedia de la Gloriosa Magdalena* del padre Cigorondo, aunar alegoría y materia hagiográfica era una práctica bastante habitual entre el *scriptorium* ignaciano, pues conservamos varias piezas teatrales en las que los poetas se valen de las biografías de los santos para articular dramatizaciones alegóricas que tienen por objeto, principalmente, la exaltación de la Compañía. Sin embargo, este no es el caso de la obra que nos ocupa, pues, con todo, las vivencias del joven Luis tienen entidad suficiente como para ser algo más que un mero cañamazo argumental, pudiéndose reconocer en ella, gracias a la presencia de la breve subtrama amorosa y del gracioso, una auténtica comedia de santos, quizá, eso sí, un tanto particular por la escasa presencia de lo maravilloso en las tablas y por su sencillez argumental.

4.3. Ignacio de Loyola

San Ignacio de Loyola resulta ser un personaje bastante singular no solo por haber sido el fundador de una orden religiosa que en el transcurso de unas décadas se convirtió en una de las más importantes e influyentes de su tiempo, sino también por su excepcional biografía: hombre de armas, tras caer gravemente herido en una campaña militar realizó un viraje existencial, movido por la lectura de obras piadosas mientras se recuperaba de sus heridas, que lo llevó a abandonar su posición privilegiada –era miembro de una de las familias más ilustres de Guipúzcoa– para dedicar el resto de su existencia al servicio divino. Este cambio motivó su peregrinación a Tierra Santa,

plagada de penurias, y que se formara a edad adulta, no con menos dificultades, para poder difundir la palabra divina; estudios que concluyó en la Universidad de París, lugar en el que mediante su virtud se ganó la voluntad de un pequeño grupo de seguidores, núcleo fundacional de la Compañía de Jesús.

Este peculiar ciclo vital erigía al santo en un modelo de virtud bastante sugerente no solo para los miembros de la orden ignaciana, sino para cualquier individuo: como padre fundador y primer prepósito general de la Compañía, era el modelo a seguir por cualquiera de sus miembros; como persona con un pasado marcado por la violencia y la muerte, era la prueba fehaciente de que a través de la fe y la penitencia podía alcanzarse la santidad, independientemente de lo atroces que fueran los pecados que se hubieran cometido. Por tanto, se trataba de una figura que resultaba muy rentable para los dramaturgos de la Orden y, en consecuencia, la dramatización de sus vivencias debió ser bastante frecuente en las tablas de la Compañía, tal y como sugiere el generoso número de obras protagonizadas por el santo del que tenemos noticia.

Debido a este abultado número de composiciones, organizaremos nuestro estudio en dos secciones, un primer bloque dedicado a las obras cuyo texto no ha llegado hasta nosotros, y un segundo apartado en el que abordaremos el estudio de las piezas protagonizadas por el santo que conservamos.

4.3.1. Obras perdidas

Al igual que en el caso de los dos jesuitas anteriores, gran parte de la producción teatral inspirada por el padre fundador no se ha conservado; las primeras composiciones de las que tenemos noticia tuvieron lugar con motivo de festejar su beatificación: tenemos constancia de la representación en Ciudad de México de un “breve coloquio de nuestro santo Patriarca [...] muy ingenioso y devoto” (Pérez de Rivas, 1896: 260), función que daba cierre a las celebraciones que tuvieron lugar en agosto de 1610 en dicha localidad; ese mismo año, en Córdoba de Tucumán, se representó un “coloquio de su vida, que salió muy al gusto de todos” (Rela, 1990: 184), y una comedia en Potosí, incluida en unos solemnes festejos, que duró dos días y gustó tanto que al año siguiente fue representada de nuevo en el colegio de Chuquisaca (Guibovich, 2008: 39). Para concluir con las piezas teatrales compuestas para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola cuyo texto no conservamos, hemos de hacer alusión al coloquio que tuvo lugar en Manila el 10 de agosto de 1611, inserto en las celebraciones que organizaron los

jesuitas en Filipinas para festejar dicho acontecimiento,⁶⁹⁹ pues, a pesar de que la breve relación⁷⁰⁰ que da cuenta de su representación no aporta muchos datos, cabría la posibilidad de que hubiera participado en ella el guipuzcoano como personaje dramático:

otro día, que fué de S. Lorenzo, acudieron sin ser convidados á ntra. Iglesia el Sr. Arzobispo, Real Audiencia, Ciudad y Religiones á gozar de las poesías, a que dio principio un breue y sentencioso colloquio, en que se representó el bien que nro. Sto. Padre y la Compañía ha hecho al mundo por medio de las letras (Pastells, 1904: 272).

En cuanto a las piezas dramáticas compuestas para ser representadas en festejos organizados con motivo de la canonización del padre fundador,⁷⁰¹ sabemos de la escenificación el uno de agosto de 1622 en el patio del colegio toledano de San Eugenio, regentado por los jesuitas, de la comedia de carácter alegórico *El gigante*

⁶⁹⁹ Resulta llamativo que los jesuitas celebrasen en Filipinas la beatificación de Ignacio de Loyola dos años después de haber sucedido; este hecho se debió a que, según refiere el padre Colín en su *Labor evangélica*, “el testimonio autorizado de la beatificación de San Ignacio nuestro padre y la relación de las grandiosas fiestas con que se había solemnizado esta nueva en toda España y en la América” no llegó al archipiélago filipino hasta mediados de 1611 (p. 665).

⁷⁰⁰ La relación de los festejos celebrados en Manila fue incluida por el padre Gregorio López, provincial de Filipinas, en una carta anua fechada en 1611 dirigida al entonces prepósito general Claudio Acquaviva (Pastells, 1904: 268).

⁷⁰¹ Ignacio de Loyola fue canonizado junto con San Francisco Javier, San Isidro Labrador, San Felipe Neri y Santa Teresa de Jesús, por lo que con estos festejos los jesuitas celebraban tanto la canonización de Ignacio de Loyola como la de Francisco Javier; este hecho propició que algunas de las piezas dramáticas compuestas para ser representadas en estos contextos celebrativos estuvieran coprotagonizadas por ambos santos. Así, por ejemplo, tenemos constancia de un espectáculo teatral organizado por los jesuitas asentados en Mallorca, que a instancias del virrey tuvo lugar los días 28 y 29 de mayo de 1622 en su palacio, en el que los miembros de la orden ignaciana recrearon las principales vivencias de los dos santos con gran despliegue de medios, tal y como se deduce de la relación del espectáculo que recoge la *Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión*: “Miercoles [...] A la tarde fue la representacion de la vida y canonizacion de los Stos. y a juyzio de muchos parecia que el auditorio pasava mas de quatro mil personas. Levantose el tablado principal del dialogo y a un lado del parecia el castillo de Pamplona roto un pedaço de muro con tal artificio que despues de herido San Ignacio cayendo por el de hasta diez y seis palmos de alto no se echo de ver, que causo a todos grande admiracion sobre todo agradaron mucho dos apariciones la de quatro niños que sentados se vieron subir y baxar sin echarse de ver el modo como si subieran en espíritu por el ayre. La otra fue de la Gloria donde parecian diez niños a quienes servia de espaldas una nube y parte de cielo estrellado esta machina salia en el teatro y se recogia dentro. En el mismo tablado al pie de la Gloria havia otro ingenio en que dos niños subian a la Gloria y se ascentaban en el puesto que Christo les señalava. Traçose tambien un Monserrate con su altar y la Virgen y aparte un boquero del Infierno por donde salian de quando en quando demonios. Al fin se represento el acto de la Canonizacion a lo Romano. Agrado tanto a todos esta representacion que affirmavan que no havian visto mejor ni con mejor aparato. Jueves [...] A la tarde se huvo de representar segunda vez nuestro dialogo de los santos a instancias del Sr. Virrey y Religiones el qual salio mucho mejor” (Oleza y de España, 1924-1925: 319-320). Algo más vagos son los testimonios que dan cuenta del resto de composiciones protagonizadas por ambos santos de las que tenemos constancia: sabemos, gracias a la relación manuscrita de los festejos celebrados en la ciudad de México en noviembre de 1622, de la representación, el domingo 27, de un “coloquio de los Santos con muy buena música” en casa del marqués del Valle (Alonso Asenjo, 2007: 31), y en enero de 1623 tuvo lugar en Lima, en la plaza del Rengifo, un coloquio inspirado en las vivencias de los dos santos (Lohmann, 1945: 170-171). Lamentablemente, ninguna de estas piezas se ha conservado.

Golías, en la que David representaba simbólicamente al padre fundador y Goliat a Lutero; pieza que, según la relación que da cuenta de estas celebraciones, dramatizaba algunos episodios de la vida del santo guipuzcoano, por lo que, pese a su carácter alegórico, debe considerarse una obra de temática ignaciana:

Mostrábase allí que nuestro santo padre había sido elegido de Dios para semejante empresa, y para esto le sacó de la milicia temporal con el golpe del balazo de Pamplona hasta ponerle en una cama quebrada la pierna, que se representó este paso con apariencia tan al vivo que hacía llorar la gente. Aquí le apareció San Pedro, prometiéndole la salud y el suceso de sus batallas (*Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y San Francisco Xavier*, f. 22r).

Con el mismo propósito, el 4 de septiembre de 1622 se representó en el interior de la iglesia de la Compañía en Salamanca una comedia protagonizada por San Ignacio “en un tablado hecho para este propósito” (*CATEH*, ficha 408), y unos meses más tarde, el domingo 27 de noviembre del mismo año tuvo lugar en el colegio que los jesuitas regentaban en Ciudad de México la escenificación del asalto a Pamplona: “se representó al bibo [en] coloquio aqeste asalto, acometiéndose al son de cajas y pífanos, disparando sus escopetas, derivando [derribando] a san Ignacio que, hecho capitán, apareció allí” (Alonso Asenjo, 2007: 33).

Los festejos por la canonización del santo se extendieron algo en el tiempo, pues sabemos que el jueves 26 de enero de 1623 el Colegio Máximo de Alcalá, según recoge el padre Alonso Ezquerro en su historia manuscrita del centro, organizó una representación nocturna de “una comedia de nuestro Padre San Ignacio” para festejar dicho acontecimiento (Elizalde, 1961: 152), y también tenemos conocimiento de otra pieza protagonizada por el santo, escenificada varias veces en Santiago del Estero ese mismo año,⁷⁰² de la que da cuenta una carta anua en los siguientes términos:

Así hicieron grandes preparativos para la fiesta de nuestro Santo Padre Ignacio. Hicieron un drama, representando las principales escenas de su vida, y lo tuvieron que repetir dos veces, una vez en casa / el Colegio / la otra en la Catedral, en presencia del Obispo / P. Francisco Salcedo que había hecho la promesa a Ignacio de Loyola, de fundar un colegio jesuítico en Santiago del Estero [...] Después del acto público se distribuyeron en casa premios a los que mejor habían representado su papel en el drama (Rela, 1990: 184).

⁷⁰² Según Walter Rela, la obra habría sido representada en 1613; sin embargo, como apunta el profesor Alonso Asenjo, si el obispo Francisco Salcedo asistió a la segunda repetición de la pieza, la fecha que recoge Rela debe ser una errata, pues el nombramiento de Salcedo tuvo lugar en julio de 1622 y fue consagrado en 1623 (*CATEH*, ficha 2095).

A esta nómina de obras dramáticas perdidas habría que sumar la comedia *San Ignacio de Loyola, el caudillo vizcaíno* de Escobar y Mendoza, pieza que en opinión de Elizalde debió ser compuesta para ser representada en Valladolid con motivo de la celebración de la canonización del santo (1956: 303). A priori también deberían incluirse las dos obras denominadas por Agustín de la Granja como *Montserrat I* y *Montserrat II*, atribuidas al padre Valentín de Céspedes (1979: 154),⁷⁰³ cuya noticia toma el estudioso madrileño de una carta, fechada el 13 de mayo de 1639, que el jesuita Luis de Heraso envió a su correligionario Rafael Pereyra; extractamos el fragmento en el que se hace alusión a dichas composiciones:

Con esta [carta] va la comedia sacramental de la historia de Eneas, del P. Valentín; con gran temor quedo de que se pierda, pero con todo eso la envío, porque deseo dar gusto á V. R. y servirle en cuanto pudiere. Iré enviando las otras dos de Monserrate poco á poco (*Memorial histórico español, Tomo XV*, p. 245).

Según Agustín de la Granja la comedia *Montserrat I*, pieza que habría compuesto Céspedes con motivo de celebrar la onomástica del padre fundador en julio de 1639, fue refundida, modificando el principio de la tercera jornada, en *Las glorias del mejor siglo*, obra que se escenificó en el Colegio Imperial de Madrid durante las fiestas del centenario de la Compañía, mientras que *Montserrat II* se identificaría con la otra obra que tuvo lugar en dicho emplazamiento y contexto celebrativo, denominada *Obrar es durar* por el relator de estos festejos (1979: 156). A este respecto Ignacio Arellano ha apuntado que resulta algo arriesgado identificar *Las glorias del mejor siglo* con *Montserrat I*, pues no se aluden en ella los sucesos vividos por el santo en el santuario de Monserrat, fundamentales en la biografía del guipuzcoano,⁷⁰⁴ por lo que se trataría, en opinión del crítico navarro, de dos composiciones dramáticas distintas (2007: 17). Luis de Heraso en sus cartas al padre Pereyra no vuelve a mencionar “dos [comedias] de Monserrate”, sino “la comedia del Centésimo”⁷⁰⁵ [...] y la de Monserrate” (*Memorial histórico español, Tomo XV*, p. 471), hecho que invita a pensar, como hace Agustín de

⁷⁰³ Nacido en 14 de febrero de 1595 en Valladolid, solicitó su entrada en la Compañía con quince años; tras una vida dedicada a la docencia y a la predicación, murió a los 73 años de edad en Burgos. A pesar de que apenas conservamos testimonios de su labor como comediógrafo, debió gozar de cierto prestigio, pues, como apunta Arellano, Bances Candamo lo cita en su *Teatro de los teatros* como uno de los religiosos que han cultivado decentemente el oficio de dramaturgo (2007: 15-16).

⁷⁰⁴ De hecho, como veremos en su momento, el argumento de la comedia guarda estrecha relación con las vivencias de San Francisco Javier, por lo que nos centraremos en ella cuando abordemos el estudio de las obras dramáticas javerianas.

⁷⁰⁵ Pieza que según de la Granja se correspondería con *Obrar es durar* y, por tanto, sería la *Montserrat II* (1979: 155).

la Granja, que las obras “posiblemente no estuvieran concluidas, ni siquiera tituladas oficialmente por su autor” (1979: 154); por tanto, en nuestra opinión, cabría la posibilidad de que la *Comedia del Centésimo* a la que hace alusión el padre Heraso se identificara con *Las glorias del mejor siglo*⁷⁰⁶ y que la *Comedia de Monserrate* fuera *Obrar es durar*, composición que, según el relator de los festejos que tuvieron lugar en el Colegio Imperial de Madrid, incluía un pasaje que guarda cierta semejanza con las vivencias del santo acaecidas en el santuario catalán:

Escarmentado el Zelo de las cardas en que le había despeñado el Valor por subirle a la cumbre de las alentadas esperanças, le despedía y se apartava de él, mas el Valor, que en Ignacio halló el pecho más digno de sus esfuerços, intentó mudar de trage y de nombre, y entrar a servirle disfrazado en sufrimiento, que con este servicio sirvió Ignacio de buelo el Valor que fue primero caída. Faltava el desnudarse el gran Loyola de su armas para empeçar la ampresa de la virtud que intentaba; desarmole el Culto, dexándole sano de las pasadas heridas (*Traslado de una relación que escribió un Cavallero de esta Corte*, f. 5r)

Lo que sí parece claro es que *Obrar es durar*, independientemente de si se trata de una de las composiciones dramáticas a las que hace alusión la correspondencia del padre Heraso, debe engrosar la nómina de piezas inspiradas en las vivencias de San Ignacio de Loyola, pues según la relación en su arranque también dramatizaba el episodio del asalto de Pamplona:

Sobre la muralla de la mano derecha se via el Zelo armado y con el estoque desnudo según peleava en el castillo de Pamplona, y poco más adelante en el lienço siguiente del muro la Inconstancia de muger [...] amenaçando con una caravina al Zelo ardiente [...] En lo baxo del tablado estavan el Tiempo y el Olvido, y en la vanda opuesta el Valor y el Culto en defensa de Ignacio, a quien la Inconstancia derribó del muro con el golpe de una vala (*Traslado de una relación que escribió un Cavallero de esta Corte*, f. 4v).

Pocos datos aporta la relación acerca del texto dramático aparte de que estaba dividido en tres jornadas, que debía ser una pieza bastante extensa, pues para dar cuenta el relator de su argumento se vale de más de tres folios, y que su nómina de *dramatis*

⁷⁰⁶ Parece que el editor de las cartas del padre Heraso tenía una opinión similar a la nuestra, pues identifica la *Comedia del Centésimo* con *Las glorias del mejor siglo*: “La del centésimo y la de Monserrate, ya tantas veces citadas en esta correspondencia [...] á no ser la comedia sacramental de la historia de Eneas [...], obra también del P. Valentín de Céspedes, acerca del cual y de su comedia del centésimo intitulada: *Las glorias del mejor siglo*, puede verse lo que dice D. Cayetano Alberto de la Barrera en su excelente catálogo” (*Memorial histórico español*, Tomo XV, p. 487).

personae estaba compuesta íntegramente por personajes alegóricos,⁷⁰⁷ por lo que se correspondería con esas composiciones en las que los jesuitas combinaban alegoría y materia hagiográfica que apuntamos unas páginas atrás. Por último cabe destacar que, según se desprende de la relación, su puesta en escena gozó de un notable despliegue escenotécnico, pues en ella tuvieron lugar, como ya apuntamos al caracterizar el teatro jesuítico, “en espacio tan breve veinte y cinco tramoyas” (*Traslado de una relación que escribió un Cavallero de esta Corte*, f. 3r) que fueron encargadas al célebre escenógrafo italiano Cosme Lotti.⁷⁰⁸

4.3.2. Obras conservadas

Tal y como acabamos de ver, Ignacio de Loyola no solo inspiró composiciones dramáticas para ser representadas en las celebraciones con motivo de su beatificación y canonización, sino que la dramatización de sus vivencias en las tablas jesuitas era bastante frecuente, hecho que invita a presumir un volumen de piezas bastante considerable; sin embargo, de este hipotético caudal solamente han llegado hasta nosotros seis piezas dramáticas:⁷⁰⁹ *El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio*, alojada en los folios 265r-328v del conocido como ‘Códice del padre Calleja’, la comedia *El dedo de Dios, San Ignacio de Loyola*, inserta en los folios 203r-274v del manuscrito B 2601 de la Hispanic Society of America, las dos piezas dramáticas insertas en el código Mss 588 de la Biblioteca Nacional de México, la comedia *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París*, que ha llegado a nosotros impresa en una suelta, y el *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, cuya única copia manuscrita se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss 16334.

4.3.2.1. *El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio*

Arrancamos nuestro estudio de la dramaturgia inspirada por el santo guipuzcoano que ha llegado hasta nosotros con la comedia más antigua que conservamos, pues según

⁷⁰⁷ Según afirma el propio relator las personas del diálogo “eran todas alegóricas, y por eso más a propósito para comprender un siglo entero” (f. 3r).

⁷⁰⁸ Desde Elizalde se han venido atribuyendo las labores escenográficas del maestro italiano a la representación de la comedia *Las glorias del mejor siglo* (1961: 118); sin embargo, como bien apunta Arellano, esta pieza “no tiene especiales efectos escenográficos” (2007: 18), por lo que la composición cuya escenificación gozó del ingenio de Lotti fue *Obrar es durar*.

⁷⁰⁹ No incluimos en nuestro estudio la comedia conocida como *Sanctus Ignatius*, representada el 21 de abril de 1641 en el colegio que los jesuitas regentaban en Córdoba, por estar compuesta íntegramente en latín (*CATEH*, ficha 491).

reza su única copia manuscrita⁷¹⁰ fue acabada de “componer [...] a 20 de diciembre de 1609”⁷¹¹ (f. 32v), por lo que quedaría inserta, a lo que parece, en las celebraciones con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola que organizaron los jesuitas asentados en Logroño,⁷¹² ciudad donde la Compañía regentaba un colegio desde 1566 (Armas, 1995: 71).

Se trata de una composición⁷¹³ algo más tradicional argumentalmente que las últimas obras jesuitas que hemos estudiado en estas páginas, pues el anónimo dramaturgo recrea fielmente las vivencias del padre fundador,⁷¹⁴ abarcando desde el asalto de Pamplona hasta su óbito, sin intercalar en su dramatización subtramas que se alternen con los principales hitos biográficos del guipuzcoano: así, por ejemplo, vemos en escena cómo Ignacio cae herido en el asalto de Pamplona, su conversión a través de

⁷¹⁰ El texto, copiado a una columna, fue transcrito por una sola mano.

⁷¹¹ A partir de esta fecha podemos revisar la hipótesis de Menéndez Peláez acerca de la existencia de dos comediógrafos jesuitas apellidados Calleja, a la que hicimos alusión al estudiar la jesuítica *Comedia de San Alejo*. El *Defuncti primi saeculi* de Fejér da cuenta de un solo Calleja en el primer siglo de la Compañía, un tal Cristóbal que falleció en el colegio de Medina del Campo el 13 de julio de 1620 (1982: 35), por lo que cronológicamente podría identificarse con ese primer dramaturgo que hipotetiza Menéndez Peláez; sin embargo, según recogen los *Catálogos trienales* de la Provincia de Castilla, de los que se conserva una copia en el archivo del Santuario de Loyola, este Cristóbal Calleja, nacido en Camarena en 1540, dedicó su vida, principalmente, a labores domésticas –ejerció de portero, refitolero y sotoministro– y de asistencia a enfermos, por lo que se nos antoja hartamente difícil que este miembro de la orden ignaciana fuera también comediógrafo o que poseyera el códice. En consecuencia, el misterioso padre Calleja que figura en el lomo del manuscrito 17288 de la Biblioteca Nacional de España debe corresponderse con alguno de los dos Calleja que recoge Fejér en el *Defuncti secundi saeculi*, el dramaturgo Diego Calleja, al que se le viene atribuyendo el códice en propiedad (CATEH, ficha 286), y un tal Cristóbal Calleja, fallecido en el colegio de Logroño en enero de 1677 (1985: 201).

⁷¹² Solo su localización en el municipio riojano explicaría la aparición en la comedia de la ciudad como personaje al final de la composición, cuando se hace alusión expresa a las celebraciones que con motivo de la beatificación del padre fundador tendrán lugar en España, manifestando que de entre las distintas ciudades que festejen este acontecimiento piensa “alzar la cabeza entre todas” (f. 328r), pues se siente dichosa de albergar un colegio de la Compañía. Por otro lado, el hecho de que esta comedia pueda relacionarse con el colegio de Logroño nos permite lanzar una hipótesis acerca de la identidad del misterioso padre que figura en el lomo del códice que la contiene; como apuntamos en la nota anterior, dos padres Calleja formaron parte de la orden ignaciana en el segundo siglo de la Compañía, Diego, el dramaturgo, y Cristóbal, que curiosamente, como quedó dicho en la nota anterior, falleció en el colegio de Logroño. Si acudimos de nuevo a los *Catálogos trienales* de la Provincia de Castilla, obtenemos algunos datos bastante interesantes: este Cristóbal Calleja, nacido el uno de abril de 1620 en Torrecilla de la Orden, ingresó en la orden ignaciana en 1638 y desde 1645 aparece vinculado al colegio de Logroño como profesor de Gramática. A tenor de esta información, consideramos que el misterioso padre Calleja que figura en el lomo del códice bien podría ser Cristóbal Calleja y no Diego, pues la vinculación del manuscrito con el colegio que los jesuitas regentaban en Logroño podría explicar la inclusión de la comedia en el códice.

⁷¹³ La pieza está integrada por 2938 versos, segmentados en tres jornadas, con un porcentaje de metros de procedencia italiana del 18’5%; proporción que se vería reducida hasta un 17’5% si incluimos en el cómputo los 170 versos de la loa que antecede a la comedia, en la que la Nobleza, la Milicia y la Iglesia porfían por celebrar las glorias de Ignacio.

⁷¹⁴ Si bien el propio Ignacio de Loyola dictó su autobiografía a Gonçalvez da Câmara, esta narración fue prohibida por San Francisco de Borja y relegada, en consecuencia, al olvido hasta su primera edición en pleno siglo XVIII (Rambla, 2011: 15-16), por lo que *El triunfo de Fortaleza* se inspira en la hagiografía del santo guipuzcoano que compuso el padre Ribadeneyra.

la lectura de vidas de santos, algunas de las dificultades que experimenta por su extremada virtud y entrega en difundir la palabra divina, sus esfuerzos por formarse académicamente para tal fin, su paso por la Universidad de París, cómo va reuniéndose con los primeros miembros de la Compañía y, finalmente, tras la confirmación de la Orden y de enviar a Francisco Javier a las indias, su óbito en los últimos compases de la obra.

Pese a no presentar intrigas secundarias, la comedia no adolece ni de rigidez argumental ni de linealidad, pues el comediógrafo confiere gran dinamismo a lo representado en las tablas al combinar la dramatización de episodios biográficos del padre fundador con pasajes de distinta naturaleza, principalmente alegórica. De hecho, al compartir gran parte de estos cuadros a los mismos protagonistas podría pensarse que conforman una subtrama paralela; sin embargo, aunque varios de estos pasajes están ligados argumentalmente entre sí, no vienen a tener entidad suficiente como para suponer una intriga secundaria autónoma, por lo que, en realidad, funcionan a modo de reflejo alegórico del triunfo de Ignacio sobre la herejía, representado en escena a través de la pugna que el Celo y la Fortaleza mantienen con el Demonio y Lutero.⁷¹⁵ Disputa que arranca durante la convalecencia de Ignacio, pues al comprobar el ente demoníaco que la Virgen asiste al guipuzcoano y que es incapaz de hacer mella en su voluntad, sugiere que contrarrestará este revés divino a sus intereses valiéndose de un apóstata cristiano.⁷¹⁶ Lutero aparece por primera vez en las tablas al tiempo que se dramatiza el episodio del santuario de Monserrat, ya que mientras que Ignacio vela sus armas, el Demonio y su nuevo adlátere intentan, en una acción paralela al velatorio del

⁷¹⁵ La función del Celo y la Fortaleza en la comedia no es solamente la de enfrentarse a Lutero y al Demonio, pues también van interactuando con otras entidades, como la Gentilidad, o con el propio Ignacio.

⁷¹⁶

¿Ansí, ansí, Dios, me le sacas
de las garras y mi fuego
con tu fresco riego aplacas?
¡Pesia a mi infierno y reniego
de manos y fuerzas flacas!
Pues ya al lado ciño espada
y vibro tridente en mano,
si a ti un Ignacio te agrada
yo un apóstata cristiano
planto hereje en la estacada;
presto verás alistados
del furor que me incitas
mis alemanes helados,
que si un soldado me quitas
yo te quitaré soldados. (f. 281v)

guipuzcoano, derribar a la Iglesia,⁷¹⁷ viéndose obligados a abandonar apresuradamente las tablas tras ver a Cristo, que aparece en escena para asistir a su esposa. Pese a su huida, volverán a hacer aparición en las tablas, ya en la jornada segunda, en la marcha triunfal de la herejía;⁷¹⁸ pasaje al que asisten a escondidas el Celo y la Fortaleza y tras el que la Providencia Divina, pese a las dudas del Celo, confirma a Ignacio como valedor de la fe católica.⁷¹⁹ El enfrentamiento directo entre el Demonio y los entes alegóricos no tendrá lugar hasta que Ignacio llegue a París, donde el Celo y la Fortaleza se encaran al ente demoníaco con el propósito de forzarlo a abandonar la ciudad para que el santo guipuzcoano pueda crear la Compañía,⁷²⁰ pero al verse el Demonio en inferioridad numérica evita el combate y los emplaza a enfrentarse “a la par” (f. 304r) en Roma, lugar en el que, acompañado por Lutero, será vencido finalmente al aprobar el papa Paulo III la Compañía en los primeros compases de la tercera jornada; episodio tras el que el ente demoníaco y su herético adlátere desaparecen definitivamente de las tablas.

Estas escenas alegóricas, como quedó dicho más arriba, no serán las únicas encargadas de conferir dinamismo a la dramatización de las vivencias de Ignacio, pues el poeta se vale también para este fin de dos *actio*:⁷²¹ la primera, de carácter

⁷¹⁷ DEMONIO ¡Caiga así la Iglesia!
LUTERO ¡Caiga,
 aunque más firme se arraiga
 a la piedra a quien resisto!
IGLESIA Mi esposo, mi amor, mi Cristo,
 favor tu defensa traiga.
DEMONIO ¡Ea, invencible Lutero!
LUTERO ¡Fuertes herejes, al arma,
 caiga la Iglesia! (f. 290v)

⁷¹⁸ “Suenen todos los más alegres instrumentos que hubiere, y tiren un carro o sustenten en una silla al Demonio, Lutero y Mundo, y otros a la Herejía que vendrá sentada, en la mano un vaso de oro y de él unas cuerdas de seda que traerán presa detrás a diversas gentes coronadas de flores, y alegres irán cantando” (f. 296v).

⁷¹⁹ CELO ¿Cómo a un soldado sin letras
 me le das por luz del mundo?
 Sin letras, di, ¿de qué suerte
 podrá al hereje dar muerte?
PROVIDENCIA Ya estudia y sus cursos rijo.
 ¿No ves que lo flaco elijo
 para confundir lo fuerte?
 A Ignacio, cojo y caído,
 a tanta gloria levanto
 que un apostólico ejido
 gobernará con espanto
 del herético apellido;
 de clérigos religiosos
 será su heroico escuadrón. (f. 298r)

⁷²⁰ “¡Salte de la ciudad, no nos inquietes / cuando mi Ignacio junta compañía! (f. 304r).

⁷²¹ Si bien según apuntamos estas escenas solían aparecer en determinados momentos, como a principio o final de acto –recuérdese, por ejemplo, la *actio* que abría la jornada segunda de la jesuítica *Comedia de*

eminentemente cómico, tiene lugar tras caer herido Ignacio en el arranque de la composición al apresar los soldados franceses a Juancho,⁷²² criado al servicio de los Loyola, y comenzar a disputarse estos el botín, ante lo cual el cautivo propone la solución al conflicto, que se lo jueguen a los dados,⁷²³ aprovechándose Juancho de que sus captores están centrados en el juego para escaparse. En la segunda, que prelude la llegada de Ignacio a París, vemos a Francisco Javier jugando a la pelota con sus compañeros de estudios;⁷²⁴ escena que no solo funciona a modo de pasaje lúdico que insufla cierta frescura y vivacidad a lo representado en las tablas, sino que, además, le sirve al dramaturgo para escenificar la espiritualidad de Pedro Fabro en contraste con

San Alejo–, en el caso de *El triunfo de Fortaleza* el dramaturgo rompe con esta localización ‘tradicional’, pues las emplaza cuando le cuadran argumentalmente sin prestar atención a su ubicación en la estructura de la composición.

⁷²² Juancho se corresponde con el personaje tipo del vizcaíno procedente del teatro de mediados de la centuria anterior y, como tal, reproduce su mayor trazo cómico, su peculiar habla, consistente principalmente en esta composición en la constante confusión de género y número gramatical y de pronombres, elementos característicos de la jerga teatral vizcaína de mediados del XVI (Penas, 1993: 816-818).

⁷²³

SOLDADO 2º	¿No ves que yo lo cogí?
SOLDADO 3º	No hiciste, porque yo fui quien le asió la primera vez.
SOLDADO 2º	Por aquestas disensiones perderemos la amistad.
JUANCHO	¿Cuál andas la libertad en tres de medio ladrones?
SOLDADO 1º	¡No hagas cosa que me enojés!
SOLDADO 2º	¿Pues vos por qué más que yo?
JUANCHO	Pésale a quien me parió, ¿riñes sobre quién le escoges? Si nadie cuyo soy sabes echas suertes mejor es, y uno partida entre tres le miras a como cabe. (ff. 271r-271v)

⁷²⁴ Reproducimos un breve fragmento de este pasaje:

LUPERCIO	Calixto y Andronio a un lado, que yo con Javier me acojo.
CALIXTO	No echaste al peor el ojo. [...]
	¿Qué ha de ir?
JAVIER	Una buena cena.
LUPERCIO	Soy contento.
CALIXTO	Saca, Andronio.
ANDRONIO	Jugar.
LUPERCIO	Y falta.
JAVIER	¡Ah, demonio!
ANDRONIO	Tengo quince.
CALIXTO	Esta fue buena.
ANDRONIO	Jugar.
LUPERCIO	Falta.
JAVIER	Aquesta vuelvo.
LUPERCIO	Tengo quince.
JAVIER	Dile caza. (f. 301v)

Francisco, más centrado en lo mundano,⁷²⁵ hecho que propició que el saboyano se convirtiera antes que el navarro. También podríamos apuntar, aunque no se trata de una *actio* en sentido estricto, el breve pasaje en lengua latina que contextualiza los primeros estudios de gramática de Ignacio en el que el maestro Ardévalo amonesta a uno de sus estudiantes por faltar a sus clases⁷²⁶ y que, al igual que la escena anterior, aporta cierta viveza a lo representado en escena al mostrar un episodio bastante habitual en las aulas y que, a buen seguro, debía despertar una sonrisa entre el sector letrado del auditorio.

En cuanto a la dramatización de la materia hagiográfica, la composición destaca, como quedó dicho, por la fidelidad con la que el dramaturgo recrea las vivencias de Ignacio, permitiéndose solamente, aparte de los cuadros que acabamos de abordar hace tan solo unas líneas, amplificar algunos pasajes de la biografía del padre fundador que Ribadeneyra recoge en su biografía a vuelapluma; así, por ejemplo, el poeta recrea el primer encuentro entre Ignacio, Diego Laínez y Alfonso Salmerón, del que pocos datos

⁷²⁵ FABRO ¿Qué quieres?
 JAVIER Juegues un rato.
 FABRO Tengo mucho en que entender.
 JAVIER Ven, Fabro.
 FABRO Suelta, Javier,
 que el tiempo vendes barato.
 [...]
 JAVIER ¿Dejaré yo de jugar
 este rato que me cabe?
 Cuando grave, hacerse grave;
 cuando holgarse, un rato holgar. (ff. 300v-301r)

⁷²⁶ A pesar del empleo de la lengua del Lacio, tal y como puede observarse el pasaje se ajusta a los usos métricos castellanos:

ARDÉVALO Ille sic deesse maluit
 quam adesse.
 ANTONIO Etiam.
 ARDÉVALO Valeri,
 qua causa defuisti heri?
 VALERIO Non, mea mater bene valuit.
 ARDÉVALO At te non valere dicas,
 ludo indulges.
 VALERIO Ego ludo?
 ARDÉVALO Solve.
 VALERIO Prae timore sudo
 ne verberibus me addicas.
 Certe quod remansi invitus.
 ARDÉVALO Non mihi probas.
 VALERIO Probabo.
 ARDÉVALO Solve sigulas.
 ANTONIO Iuvabo.
 VALERIO Proh Deus! Si fui impeditus.
 De rodillas
 Parce mihi domine?
 ARDÉVALO Hodie ingulgeo, verum eras. (f. 295r)

aporta el jesuita toledano,⁷²⁷ a través de una simpática escena en la que el padre fundador se da a conocer críticamente ante sus interlocutores,⁷²⁸ o escenifica la vacilación que experimentó Loyola ante el severo correctivo físico que iban a aplicarle en el Colegio de Santa Bárbara⁷²⁹ mediante un diálogo con el Cielo y la Fortaleza, instándole el primero a huir para no afrentar a sus compañeros y la segunda a afrontar pacientemente el futuro castigo.⁷³⁰

⁷²⁷ “Había también venido de Alcalá a París [...] el maestro Diego Laínez [...] Tráxole el deseo de estudiar la Teología en París y de buscar y ver a Ignacio, al qual en Alcalá había oído alabar por hombre de gran santidad y penitencia. Y quiso Dios que fue Ignacio el primero con quien entrando en París encontró Laínez, y en breve tiempo se le dio a conocer y traxeron familiar conversación y amistad. Vino también con Laínez de Alcalá Alonso de Salmerón” (f. 61r).

⁷²⁸ SALMERÓN Español me ha parecido
este estudiante, Laínez,
de él sabremos si es venido.
[...]
Pues español parecéis,
¿a un Ignacio conocéis
que dejó mucho por Cristo?
IGNACIO Paréceme que le he visto.
LAÍNEZ ¿Dónde?
IGNACIO Aquí donde me veis.
LAÍNEZ ¿Mas para qué queréis vello?
Quisiéramos conocello,
que es un santo.
IGNACIO Que no es tanto;
procura al menos ser santo,
no sé si saldrá con ello.
SALMERÓN No le conocéis bien vos.
IGNACIO Harto mejor que los dos
le conozco y reconozco,
aunque a él no le conozco
tanto como en él a Dios.
LAÍNEZ Vos mismo os contradecís
sin poderos entender.
[...]
¿Sabéis dónde vive?
IGNACIO Vive
en Dios y en su nombre mora,
que otro huésped no recibe. (ff. 303r-303v)

⁷²⁹ Así refiere el padre Ribadeneira este episodio en su biografía: “No se pudo tomar esta resolución tan secretamente que no llegase a oídos de algunos amigos de Ignacio, lo cuales le avisaron que se guardase. Mas él, lleno de regozijo, no quiso perder tan buena ocasión de padecer y, venciéndose, triumphar de sí mismo. Y así luego, sin perder punto, vase al colegio donde le estava aparejada la ignominia y la cruz. Sintió bien Ignacio que rehusava su carne la carrera y que perdía el color y temblava, mas hablando consigo mismo dezíale así: ‘¿Cómo? ¿Y contra el aguijón tiráis cozes? Pues yo os digo, don asno, que esta vez havéis de salir letrado, yo os haré que sepáis bailar’. Y diciendo estas palabras, da consigo en el colegio” (f. 58v).

⁷³⁰ IGNACIO ¿Qué ha de hacer, piadoso Cielo,
el alma en dudas envuelta?
FORTALEZA Ignacio, ¿la laurea rica
quieres perder de paciencia?
CELO ¿Y con tan grande imprudencia
tu virtud se califica?
FORTALEZA Padecer por Cristo es gloria.

Si bien argumentalmente *El triunfo de Fortaleza* es una composición dramática bastante conservadora, resulta algo más innovadora en cuanto al empleo del humor. Cierto es que, según hemos ido viendo en estas páginas, el dramaturgo se vale de dos recursos cómicos de corte tradicional: la *actio*, instrumento cómico típico del *scriptorium* dramático ignaciano, y el personaje tipo del vizcaíno, característico del teatro de los ‘actores-autores’ de mediados de la anterior centuria; sin embargo, el poeta imprime cierto carácter innovador a su composición al combinar estos elementos de raigambre tradicionalista con esos graciosos ‘a medias’ que, como venimos constatando, sirven de preludeo a la aparición de la figura del donaire áureo. Uno de estos personajes es Gonzalo, mayordomo de los Loyola, que no solo se permite algún comentario jocoso,⁷³¹ sino que, además, protagoniza una breve escena cómica junto con Juancho en la que el sirviente pica humorísticamente al vizcaíno explotando dos de sus características prototípicas: su orgullo patrio exacerbado y su animadversión hacia los castellanos⁷³² (Ferrer Chivite, 2001: 25). Pero quizá el gracioso ‘a medias’ más

CELO	¿Y así a tus hermanos celas?
IGNACIO	Es verdad.
CELO	Huye de escuelas.
FORTALEZA	¿Y huyendo tendrás victoria?
IGNACIO	No, que es de cobarde huir;
	[...]
	¿Qué he de hacer?
CELO	Volver por ti.
FORTALEZA	Sufrir, Ignacio, y callar. (ff. 305v-306r)

⁷³¹ Cuando el cirujano tras curar a Ignacio afirma que “no he menester yo paga” (f. 275r), el socarrón criado apunta que “Es verdad, mas sí dinero, / cómo vuelve la manilla” (ff. 275r-275v), aludiendo burlonamente a cómo pone la mano para que le sean recompensados económicamente sus servicios.

⁷³²

JUANCHO	ser el diablo guipuzcuano.
GONZALO	Más diablo es ser alavés.
JUANCHO	Jurasle si te atraviesas sacar sangre a las narices.
	[...]
	¿Piensas que por ser de Castilla amohinar a vizcaíno?
	Pues si a Juancho le has mohíno no sulles dejar costilla.
GONZALO	Y aún por eso sin pasión que es mejor Álava digo.
JUANCHO	Mayordoma, eres amigo, no meter en tentación, que ya le buscas ladrillo para quiebrasle los cascos; babazorros, haces ascos, limpias boca por decillo.
GONZALO	Más vale sola Vitoria que Guipuzcoa entera.
JUANCHO	No sufres más la colera mayordoma petitoria.
GONZALO	Dase al diablo el guipuzcoano,

significativo de la obra sea el pobre borrachón⁷³³ al que Ignacio cede sus ropajes en la primera jornada, pues de él se vale el dramaturgo para conferir a la composición cierto realismo costumbrista que transforma un episodio hagiográfico⁷³⁴ en dos escenas que rezuman grandes dosis de comicidad: en la primera de ellas, tras dar su ropa Ignacio al menesteroso y abandonar el guipuzcoano la escena, aparecen un alguacil y un escribano que, al ver bien vestido al pobre, intentan saciar su avaricia⁷³⁵ acusándolo de haber robado los ropajes que viste; acusaciones ante las que el menesteroso no puede hacer nada más que preguntar socarronamente si es él acaso alguacil o escribano para que se le trata de ladrón y pedir auxilio a voces mientras se lo llevan preso, pues “padece un inocente / en medio de dos ladrones” (f. 289r); en la segunda escena, al verse el pobre exonerado tras admitir Ignacio que él le había dado sus ropas por voluntad propia, volverá a manifestar su insolente socarronería al comentarle al alguacil en un aparte que “Muy frío queda sor fiscal” (f. 291v) y aludir burlescamente el conato de hurto poco antes de abandonar la escena.⁷³⁶

Al igual que pasara con los dos miembros de la Compañía cuyas dramaturgias hemos estudiado hasta este momento, San Ignacio de Loyola se ajusta al modelo de santo mendicante propuesto por Dassbach y, en consecuencia, no está caracterizado por sus poderes taumátúrgicos; por tanto, nos encontramos ante una comedia en la que, una vez más, lo maravilloso queda principalmente circunscrito a las distintas apariciones que tienen lugar en las tablas y en las que suelen mediar, de nuevo, cortinas.⁷³⁷ Así, un lienzo participa, de forma indirecta, en la primera aparición a la que se asiste en la

	yo de risa muero.
JUANCHO	Ríe.
GONZALO	[Ap] (Bien será de él me desvie, no tope un ladrillo a mano). (f. 274v)
⁷³³	Mucho pan y poca ropa, paciencia y andar camino, gracias a Dios que hay buen vino que de dentro y fuera arropa. (f. 287r)

⁷³⁴ Así refiere Ribadeneira el episodio del pobre en su biografía: “ya de noche, con quanto secreto pudo, se fue a un hombre pobrezito, andrajoso y remendado, y dióle todos sus vestidos, hasta la camisa, y vistiose de aquel su deseado saco [...] Apenas había andado una legua de Monserrate, yendo tan gozoso con su nueva librea que no cabía en sí de placer, cuando a deshora se siente llamar de un hombre que a más andar le seguía. Este le preguntó si era verdad que él hubiese dado sus vestidos ricos a un pobre que así lo jurava, y la justicia, pensando que los había hurtado, le había echado en la cárcel” (ff. 11v-12v).

⁷³⁵ Ambos personajes quedan retratados desde un primer momento por su codicia, pues mientras que el escribano afirma que “No hay ganancia en el lugar, / ya fuera saco la uña”, el alguacil manifiesta que “Mil días ha no toco pieza” (f. 288v).

⁷³⁶ “Si el gavilán se ha mancado / echo el ojo a la ganancia” (f. 292v).

⁷³⁷ Del numeroso empleo de estos lienzos en la comedia puede inferirse que el escenario estaba segmentado en nichos, a la usanza de los teatros comerciales, dispuestos a varias alturas, como se verá más adelante.

comedia,⁷³⁸ pues a través de una cortina tiene lugar la mutación rápida que muestra encamado a Ignacio;⁷³⁹ escena que antecede a la aparición de San Pedro, descrita por una acotación en los siguientes términos: “Suena música y aparezcale San Pedro apóstol” (f. 273v). Como puede observarse, nada se dice acerca del ingenio a través del cual hace aparición el santo, por lo que el actor que interpretara a San Pedro tal vez entrara en escena por alguna puerta o, quizá, empleando alguna tramoya simple como un escotillón o un bofetón que no volvería a utilizarse en este pasaje, pues como se indica con posterioridad “Ciérrase todo con música” (f. 274r) mediante la susodicha cortina. Tampoco se constata el medio empleado en la siguiente aparición, que tiene lugar para auxiliar a Ignacio en el asedio que sufre durante su convalecencia por parte del Demonio, el Mundo y la Carne, por lo que cabe la posibilidad, según la información que aportan las didascalias, de que mediara en ella un torno o un lienzo: “Suene música, aparezca la Virgen con el niño Jesús de la mano y la Fortaleza armada, detrás los enemigos”⁷⁴⁰ (f. 279v); sin embargo, las dudas quedan disipadas al desaparecer la Virgen y el niño, pues según una acotación “Suene música, córrase la cortina y queden Ignacio y la Fortaleza” (f. 281r), por lo que entendemos que la tríada maligna que hostiga al santo debía estar colocada delante del nicho en el que tendría lugar la aparición.

Hay que esperar hasta el pasaje del velatorio de las armas para asistir de nuevo a una aparición prodigiosa; recuérdese que, como quedó dicho, mientras Ignacio vela tiene lugar el intento por parte del Demonio y Lutero de derribar a la Iglesia, protagonizando estos últimos una acción paralela a la del guipuzcoano. De nuevo lo impreciso de las didascalias dificulta determinar qué tramoya se utilizó, si es que medió

⁷³⁸ Visión de San Pedro que, según la hagiografía de Ribadeneyra, experimentó Ignacio durante su convalecencia y que milagrosamente le salvó la vida cuando estaba prácticamente desahuciado por los médicos: “Ya parecía que se iba llegando la hora y el punto de su fin, y como los médicos le diesen por muerto si hasta la media noche de aquel día no hubiese alguna mejoría [...] La qual creamos que el bienaventurado apóstol San Pedro le alcanzó de nuestro Señor, porque en los tiempos atrás siempre Ignacio le había tenido por particular patrón y abogado, y como a tal le había reverenciado y servido, y así le apareció este glorioso apóstol la noche misma de su mayor necesidad, como quien le venía a favorecer, y le traía la salud. Librado ya de este peligroso trance, començáronse a soldar los huesos y a fortificarse” (ff. 2v-3r).

⁷³⁹ “córrase una cortina y aparezca Ignacio en una cama, como que se muere” (f. 273v).

⁷⁴⁰ La aparición de la Virgen y el niño Jesús también estaría documentada por Ribadeneyra: “estando velando una noche le apareció la esclarecida y soberana Reina de los ángeles, que traía en brazos a su preciosísimo hijo [...] Y duró buen espacio de tiempo esta visión, la qual causó en él tan grande aborrescimiento de su vida pasada, y especialmente de todo torpe y deshonesto deleite [...] Y bien se vio que no fue sueño, sino verdadera y provechosa visitación divina, pues con ella le infundió el Señor tanta gracia y le trocó de manera que desde aquel punto, hasta el último de su vida, guardó la limpieza y castidad de su ánima, sin manzilla, con grande entereza y puridad” (f. 7v).

alguna, en la aparición de Cristo, pues la acotación solo apunta que “Suene música y aparézcase Cristo y los enemigos se ausenten” (f. 291r); sin embargo, si tenemos en cuenta que previamente a esta aparición debía de haberse utilizado una cortina para descubrir la imagen de la Virgen de Monserrat ante la que Ignacio vela sus armas,⁷⁴¹ y que, según el texto didascálico “Ciérrase todo con música” (f. 291r), Cristo debía hacer aparición en las tablas de forma similar a cómo lo había hecho con anterioridad el actor que representaba a San Pedro y quedar oculto tras el lienzo al realizarse la mutación rápida de escena. Igual de inconcreta resulta la acotación que introduce la única materialización prodigiosa que tiene lugar en la segunda jornada, pues su texto tan solo explicita que “Suene música, aparézcase la Providencia Divina” (f. 297v); de nuevo, la clave para averiguar qué medio se empleó en esta aparición hay que buscarla unos versos más adelante, cuando se constata la desaparición del ente celestial, pues en una acotación se indica “Cúbrase con música”, por lo que entendemos que, de nuevo, en esta materialización prodigiosa en las tablas debió utilizarse una cortina.

Los lienzos también intervenían en la visión que, camino de Roma, experimenta Ignacio,⁷⁴² pues tal y como la describen las didascalias su escenificación consistía en una especie de retablo que empleaba nichos a dos alturas: “Suena música, Ignacio esté de rodillas, aparézcasele Dios Padre y, más abajo, Cristo Nuestro Señor con la cruz a cuestas, muy mucho trabajado” (f. 309v) y “Ciérrase todo con música” (f. 310v). Finalmente, en la última visión que experimenta Ignacio en las tablas vuelve a mediar un lienzo, aunque, una vez más, debemos centrarnos en las didascalias que dan cuenta de su desaparición para constatar su uso –“Ciérrase la aparición y queda Ignacio” (f. 323r)– pues el dramaturgo no explicita la utilización de la cortina en la acotación que la

⁷⁴¹ “descúbrese una imagen si ser puede de Nuestra Señora de Monserrate” (f. 289r).

⁷⁴² Se trata del prodigio que, como refiere Ribadeneyra, dio nombre a la orden: “Aconteció en este camino que, acercándose ya a la ciudad de Roma, entró Ignacio a hazer oración en un templo desierto y solo que estava algunas millas lexos de la ciudad. Y estando en el mayor ardor de su fervorosa oración allí fue como trocado su corazón, y los ojos de su alma fueron con una resplandeciente luz tan esclarecidos que claramente vio cómo Dios padre, bolviéndose a su unigénito hijo que traía la cruz a cuestas, con grandísimo y entrañable amor le encomendava a Ignacio y a sus compañeros, y los entregava a su poderosa diestra para que en ella tuviesen todo su patrocinio y amparo [...] Y de aquí es que habiendo después Ignacio y sus compañeros determinado de instituir y fundar Religión, y tratando entre sí del nombre que se le havia de poner [...] Ignacio pidió a sus compañeros que le dexasen a él poner el nombre a su voluntad; y habiéndolo concedido todos con grande alegría, dixo él que se havia de llamar la Compañía de Jesús, y esto porque con aquella maravillosa visión [...] havia Nuestro Señor impreso en su corazón este sacratísimo nombre” (ff. 76v-77r).

introduce: “Quédese como elevado,⁷⁴³ suene música y aparezca un Ángel con un Jesús en la mano” (f. 322r).

Como puede observarse, *El triunfo de Fortaleza* no es una obra que destaque por un gran despliegue técnico⁷⁴⁴ o escenográfico, pues solo se hace una vaga alusión en su texto a una muralla en el arranque de la obra⁷⁴⁵ y a un monte al final de la primera jornada.⁷⁴⁶ Sin embargo, nos encontramos ante una comedia que fue compuesta para celebrar la beatificación del padre fundador, por lo que los jesuitas afincados en Logroño debieron echar el resto para celebrar dicho acontecimiento, pues como la propia ciudad afirma en el texto dramático, de entre todas las localidades que celebren la beatificación del guipuzcoano, piensa “en festejar tu fiesta / alzar cabeza entre todas” (f. 328r). Tal y como apuntamos en su momento, parte de la espectacularidad de las representaciones teatrales organizadas por los jesuitas residía en las lujosas galas que vestían los actores en escena y en congregar en las tablas a gran número de personas, pues, como apunta Alonso Asenjo, lo fastuoso “se logra también si quienes [...] se mueven en ese marco escenográfico son ‘muchedumbre’” (1995a: 33). Elementos que debían suponer, según se desprende del texto dramático, el grueso espectacular de la función, y que se manifestaban, principalmente, en dos momentos concretos de la obra: el primero de ellos, durante la cabalgata triunfal con la que, como vimos, se festeja el triunfo de la herejía en la segunda jornada y en la que, según quedó dicho, las entidades que participaban en ella –el Demonio, el Mundo, la Carne y la Herejía– o bien iban en volandas o sobre carros triunfales, llevando el ente herético tras de sí a varios seguidores que, coronados con flores, cantaban henchidos de júbilo el triunfo de su

⁷⁴³ Recuérdese, una vez más, lo que apuntamos en su momento acerca del significado de ‘elevado’ y su uso en las acotaciones teatrales, pues nada en el texto dramático sugiere que el actor que interpretase a Ignacio estuviera levitando en este pasaje.

⁷⁴⁴ Parece que también se utilizaron en su representación efectos pirotécnicos, o al menos eso es lo que parece sugerir Fortaleza cuando el Demonio y Lutero huyen del escenario: “Ya el enemigo corrido, / en humo espantoso y truenos, / sus despojos ha rendido” (f. 313r).

⁷⁴⁵ Según se desprende de las didascalias, en la representación del asalto de Pamplona debían emplearse varios nichos a dos alturas, estando los actores que interpretaban al ejército español en el plano superior y las tropas francesas a pie de tablado, cabiendo la posibilidad de que la muralla estuviera representada de forma pictórica: “salgan arriba a la muralla Ignacio y soldados españoles; abajo, Andrés Foxio y franceses con escalas den el asalto y defiéndanse los de arriba” (f. 269r). También debía tener aparejada esta muralla una canal, pues según refiere el texto dramático el actor que interpretaba al padre fundador debía caer desde lo alto de la muralla al tablado: “Dispara Foxio un arcabuz, cae Ignacio al tablado herido en la pierna. Los franceses suben arriba, tremolando estandartes, y Ignacio quede solo abajo” (f. 270r).

⁷⁴⁶ La presencia del monte puede deducirse a partir de una intervención de Fortaleza, en la que tras el episodio del velatorio en Monserrat insta a Ignacio a subir “a la montaña”, y de las didascalias: “Van subiendo” y “Agora baje” (f. 291v). A este respecto cabe apuntar que, como señala Ruano de la Haza, la representación escenográfica de los montes en el teatro de la época consistía en una rampa escalonada (2000: 192).

soberana.⁷⁴⁷ El segundo, en las postrimerías de la composición, cuando se escenifica la ascensión al Cielo del alma de Ignacio a través de una escena similar a la del triunfo de la herejía, que hace las veces de final de fiesta apoteósico; desfile en el que, tal y como se desprende de la acotación que lo describe, los jesuitas debieron poner todo su cuidado y esmero:

Suena música de chirimías y salgan lo más ricamente que se pudiere trayendo en hombros en una silla o carro triunfante⁷⁴⁸ un niño que represente el alma del santo Ignacio, vestido de blanco con una rica palma en la mano y corona en su cabeza; la Fortaleza vaya delante, y con música den vuelta al tablado cantando y respondiendo los de adentro lo que se sigue, y al ‘*Attolite portas*’ descúbrase Cristo y su Madre sentados y reciban el alma, y el Celo y la Ciudad perseveren debajo⁷⁴⁹ mirando y oyendo (ff. 326v-327r).

Recapitulando, la comedia de *El triunfo de Fortaleza* viene a ser otro buen ejemplo del proceso de adaptación que experimentó el teatro hagiográfico jesuita durante las primeras décadas del siglo XVII, pues en ella vemos combinados el instrumento cómico característico del teatro de la Compañía con los graciosos ‘a medias’ del teatro comercial. Según lo visto en páginas precedentes, encontrarnos con estos personajes en piezas procedentes del *scriptorium* ignaciano no supone ninguna novedad; lo que sí resulta más novedoso es que ambos elementos vengan de la mano en la misma composición, demostrando, al igual que sucede en la comedia protagonizada por Estanislao Kostka, que no solo podían ‘convivir’ sino que, de hecho, casaban bastante bien el uno con el otro, por lo que durante algún tiempo debieron coexistir ambos en las tablas ignacianas antes de que las *actio* cómicas fueran sustituidas definitivamente por el gracioso áureo.

⁷⁴⁷ “¡Alegría, alegría, alegría, / reina y vive la herejía, vive!” (f. 296v).

⁷⁴⁸ Como quedó anotado en su momento, la relación de los festejos que tuvieron lugar en Lima con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola da cuenta de un carro triunfal que se sacó a escena en la representación del *Coloquio de la historia del patriarca Joseph*, cuya descripción puede sernos útil para hacernos una idea del boato y ampulosidad de estos desfiles triunfales que presentan algunas composiciones ignacianas: “Y lo que más suspendió fue un carro triumphal grande, en que venía todo él de plata hecho con notable artificio, y aunque las ruedas no lo eran disimuláronlo bien con ir plateadas; tiravan este carro quatro grifos grandes, muy bien hechos, todo esto acompañado de chirimías, trompetas, clarines, pífaros y caxas” (f. 7r).

⁷⁴⁹ Entendemos que Cristo y la Virgen debían tener sus sitials al final de un tramo de escaleras que el niño que representara el alma de Ignacio debía subir, representándose así el ascenso del ánima a los cielos.

4.3.2.2. La comedia *El dedo de Dios, San Ignacio de Loyola*

La segunda composición de la que nos ocuparemos en este apartado, la anónima *El dedo de Dios, San Ignacio de Loyola*, ha llegado hasta nosotros alojada en los folios 203r-274v del manuscrito B 2601 de la Hispanic Society of America,⁷⁵⁰ código que perteneció al historiador y teólogo sevillano Ambrosio de Cuesta y Saavedra en el que, según apunta Carmen Alarcón, se recogen piezas representadas en Sevilla durante los siglos XVI y XVII (2004: 185); por tanto, la obra fue compuesta, como reza el primer folio, para celebrar la canonización del padre fundador⁷⁵¹ y debió ser representada en las instalaciones del colegio que los jesuitas regentaban en la capital hispalense.

La comedia dramatiza, en cerca de tres millares de versos,⁷⁵² las vivencias de Ignacio de Loyola desde el asalto de Pamplona hasta la aprobación de la Compañía por el papa Paulo III,⁷⁵³ siguiendo con bastante fidelidad lo relatado por los biógrafos del santo;⁷⁵⁴ por tanto, se asiste en ella de nuevo a la escenificación de la lesión de Ignacio mientras defiende la ciudad navarra y su posterior convalecencia, a su conversión a través de la lectura de hagiografías, a la aparición mariana que le otorga el don de la castidad, a su paso por las aulas de la Universidad de París o a la visión que, camino de Roma, dio nombre a la orden ignaciana. Sin embargo, pese a las lógicas concomitancias que pueden percibirse entre la obra que nos atañe y la pieza que la precede en estas páginas, se trata de composiciones manifiestamente divergentes, pues si *El triunfo de Fortaleza* se caracteriza argumentalmente por su marcado tono conservador, la comedia de *El dedo de Dios* destaca, precisamente, por intercalar en la dramatización de las vivencias del santo guipuzcoano dos tramas amorosas. La primera de ellas está relacionada directamente con la figura del padre fundador, pues tiene por objeto los amores, fruto del ingenio del poeta, del joven Loyola con doña Margarita, sobrina del duque de Nájera, de los que Ignacio hace partícipe al público cuando se sincera con

⁷⁵⁰ El manuscrito, que se conserva en muy buen estado, presenta el texto de la comedia a una columna y con una caligrafía bastante cuidada.

⁷⁵¹ “Festejo cómico en la celebridad de su canonización” (f. 203r).

⁷⁵² La pieza presenta una notable polimetría, pues un cuarto de su texto está compuesto en metros de procedencia italiana y combina diversas estrofas: redondillas, quintillas, romances, estancias, silvas, octavas reales, tercetos encadenados, sonetos, décimas espinelas, endecasílabos sueltos y estancias.

⁷⁵³ De hecho el título alude a la escena final de la obra, que recrea el encuentro entre San Ignacio y el papa Paulo III en el que el guipuzcoano presentó al pontífice las reglas de la nueva orden que estaba formando, a lo que respondió el papa tras su lectura “*Digitus Deus est hic*” según recoge el padre Ribadeneyra en su biografía (f. 92v).

⁷⁵⁴ El poeta se permite unas pocas licencias cronológicas en su dramatización, incongruencias a las que iremos haciendo referencia a lo largo de este estudio.

Rolando, capitán francés cuyas huestes lo han capturado tras caer herido y que siente una extraña e inexplicable simpatía por el guipuzcoano.⁷⁵⁵ Así, Ignacio da cuenta del agravio amoroso del que su deber como vasallo le ha impedido resarcirse, pues la noche antes de partir con las tropas a la defensa de Pamplona, al ir a visitar la reja de doña Margarita, como habitualmente solía al gozar de su favor, la ve prometiéndose con otro galán.⁷⁵⁶ Durante la convalecencia del guipuzcoano se descubre, por boca del duque de Nájera, que en realidad su sobrina ha sido víctima de un embuste, pues se había prometido con el conde don Pedro, identidad del misterioso galán, creyendo que en

755

Desde que empezó la guerra
tengo notable afición
a tus cosas; la razón
no la sé, misterio encierra,
una extraña simpatía
ha puesto el Cielo en los dos.
Dime quién eres, por Dios,
o si tienes sangre mía,
que aunque el haberte vencido
a mi padre me ha costado,
más precio haberte ganado
que siento haberle perdido. (f. 204r)

756

Llegué una noche a deshoras
y en el cuarto de las damas
hablaba con una de ellas
un hombre desde la plaza;
[...]
llegué cerca y conocí
a Margarita en la habla
[...]
Díjole que la pidiese
al rey, y dióle palabra
de ser su esposa a pesar
de un necio que la adoraba;
Vi que por mí lo decía,
y la sangre alborotada
se recogió al corazón
dejando blanca la cara.
[...]
Echaban fuego mis ojos
y eran de alquitrán mis ansias,
aunque por no ser sentido
me recogí a mi posada,
y apenas la blanca aurora,
de luceros coronada,
abrió las puertas de oriente
con sus llaves de oro y nácar
cuando pisé de palacio
del patio las losas blancas,
porque es para el ofendido
duros abrojos la cama,
y apenas me vio Fernando
cuando me manda que parta
a defender Pamplona
que estaba por vos sitiada. (ff. 206r-207r)

realidad con quien se estaba prometiendo era con Ignacio, por lo que había quedado invalidado el compromiso hasta que volviera Loyola del frente.⁷⁵⁷ Aclarado el entuerto, la subtrama queda latente hasta bien entrada la segunda jornada, momento en el que concluye al confluir con la materia hagiográfica, pues al conocer doña Margarita por boca de Luis, criado de los Loyola, la mudanza de su amado, la joven decide seguir su ejemplo y dedicar también su vida a Dios en un cenobio.⁷⁵⁸

La segunda intriga amorosa, que tiene por protagonista a Rolando, arranca cuando este descubre que su padre no ha muerto en un acto de guerra, sino a causa de una disputa familiar, pues el criado del misterioso caballero que ha asesinado a su progenitor durante el asalto confiesa que su amo era un joven italiano llamado Camilo, a quien Uberto, pariente de Rolando al que su padre le arrebató la herencia,⁷⁵⁹ había prometido la mano de su hija Laura, que de camino a encontrarse con su futura esposa decide desviarse y vengar la afrenta de su suegro.⁷⁶⁰ Tras la confesión del criado, entre las

-
- 757 DUQUE El día que os partisteis a la guerra
pidió el conde don Juan al rey Fernando
a doña Margarita por esposa,
diciendo haberle dado fe y palabra
de serlo, mas negolo mi sobrina
diciendo que a vos solo os la había dado
por su balcón aquella mesma noche.
- ÍNIGO *Ap* (Al conde por mí tuvo, esto es sin duda.
¡Qué mal juega un hombre apasionado!).
[...]
- DUQUE determinose en caso tan confuso
que os aguardasen a vos, y así se hizo,
quedando la opinión por vuestra parte
con que será, sin duda, vuestra esposa,
y en las Huelgas de Burgos os aguarda (f. 212v)
- 758 de sayal cubrirás la carne mía,
quédese, adiós el mundo lisonjero,
que no me ha de poner más embarazos,
que de Ignacio los pasos seguir quiero;
la madeja de oro haré pedazos
que a tantas almas, libres en la corte,
solo su vista le sirvió de lazos.
Quiero dar a mi vida nuevo corte,
hoy me verás de un hábito cubierta. (f. 238r)
- 759 tras de contarle su vida
le dio cuenta de sus pleitos
y cómo en las diferencias
perdió el hijo primogénito,
cómo por Borbón tu padre,
con agravio manifiesto,
le quitaron sus estados
siendo en sucesión primero (f. 209r)
- 760 Al fin, de amor incitado,
Camilo, pidiendo al suegro
licencia, se partió a Francia

pertenencias de Camilo los soldados encuentran un retrato de Laura cuya visión encandila a Rolando y, muy a su pesar, despierta su pasión por la hija de Uberto, pues las rencillas entre ambas familias impiden que el capitán pueda desposarse con la bella Laura, ya que el general, antes de morir, le hizo prometer a su hijo que no se casaría con la joven, pues cuando del padre de Rolando propuso a Uberto desposar a sus hijos para zanjar la disputa por la herencia, este lo agravió rechazando su propuesta.⁷⁶¹ Entre las posesiones de Camilo también se encuentra un pliego en el que Uberto informa a su hija de que el portador es su futuro marido que la visita en secreto, misiva que permitirá a Rolando satisfacer sus pasiones y no contrariar la voluntad póstuma de su difunto padre, pues decide sobornar al criado de Camilo y hacerse pasar por el joven italiano.⁷⁶²

Esta subtrama no vuelve a emerger hasta el inicio de la segunda jornada, cuando vemos a Rolando, que ha adoptado la identidad de Camilo, y a la bella Laura gozando de sus amores y de los placeres que les ofrece la vida retirada en una aldea. Sosiego que perturbará Antonio, sirviente de Uberto, al anunciar la inminente llegada del padre de Laura; hecho que fuerza a Rolando a confesar su verdadera identidad y que ambos amantes huyan a un castillo que posee el joven en las inmediaciones de París para poder

-
- | | | |
|-----|----------|--|
| 761 | MAURICIO | a ver su esposa en secreto,
y por obligar a Laura
hizo a España este rodeo,
quizá por llevarle en arras
de su enemigo el trofeo (f. 209v)
cómo por quitar pasiones
trataron ciertos terceros
que te casasen con Laura
y que tu padre, soberbio,
no les quiso dar oídos. |
| | ROLANDO | Y estaba tan lejos de ello,
que antes que a la muerte dura
rindiese el valiente pecho,
sobre un otra consagrada,
mi diestra a la suya uniendo,
de no casarme con Laura
me hizo hacer juramento,
porque antes que se entendiera
cuyo era el mejor derecho
lo trató con él mi padre
y hizo de mí desprecio. (ff. 209r-209v)
<i>Ap</i> (Gran traza se me ha ofrecido).
Ciego Amor, si me acomodas
el preso sobornaré
para no ser descubierto,
y fingiendo ser el muerto
a París me partiré
donde no soy conocido,
que salí de allí pequeño,
gozaré mi dulce dueño. (f. 211r) |

continuar con su relación.⁷⁶³ La intriga protagonizada por Rolando y Laura ve su fin al llegar estos a la capital, momento en el que confluye también con la materia hagiográfica, pues Ignacio, que censura la relación pecaminosa que mantienen los dos amantes,⁷⁶⁴ mueve a su amigo a desposarse con Laura apareciéndosele sumergido en un estanque gélido,⁷⁶⁵ desde donde lo reprende.⁷⁶⁶

763	ROLANDO	No soy tu esposo Camilo, antes de verle murió. [...]
	LAURA	¿Quién eres?
	ROLANDO	Rolando soy.
	LAURA	¿Mi enemigo?
	ROLANDO	Tu enemigo. [...]
	LAURA	¿Viose tal traición jamás? ¿Cuándo Camilo murió? ¿Matástelo tú?
	ROLANDO	Yo no, de Mauricio lo sabrás; que tu padre está ofendido y es fuerza huir.
	LAURA	¿Tal deseas? ¿Piensas, traidor, ser Eneas de esta desdichada Dido? [...] Ya, Rolando, mal podré —aunque me esfuerce a mi daño— borrar el trato de un año, tanto amor y tanta fe. <i>Llora</i> Que como engañada fui y amé con limpio decoro, por fuerza el engaño adoro porque está el engaño en ti. [...] Contigo me quiero ir, tierra o mar o vientos ares, y si al profundo bajares allá te pienso seguir. (ff. 234r-235v)
764	ÍÑIGO	Mirad que habéis de dar cuenta del suyo y vuestro pecado. Casaos los dos.
	ROLANDO	Mal podré.
	ÍÑIGO	¿No sois iguales?
	ROLANDO	En todo, mas no cumplo de ese modo lo que a mi padre juré.
	ÍÑIGO	Ya sabéis que el juramento contra la costumbre buena el derecho le condena. (f. 243v)

⁷⁶⁵ Se trata de un pasaje inspirado en un episodio que recoge Ribadeneyra en su biografía: “Estando un hombre en París miserablemente perdido de unos amores deshonestos de una mujer, con quien bivía mal, como no pudiese Ignacio por ninguna vía desasirle dellos, se fue un día a esperarle fuera de la ciudad, y sabiendo que había de pasar por junto a una laguna o charco de agua (yendo por ventura adonde le llevava su fe ciega y torpe afición) entrase Ignacio dentro del agua frigidísima hasta los hombros, y viéndole

Estos enredos amorosos no son el único instrumento del que se vale el comediógrafo para amplificar la dramatización de las vivencias del santo, pues intercala entre los pasajes hagiográficos escenas de diversa naturaleza: algunas de ellas, relacionadas estrechamente con la materia biográfica, recuerdan a las *actio intercalaris*, como por ejemplo el pasaje en el que unos aldeanos, creyendo que el santo ha muerto, dan cuenta del éxtasis de siete días que vivió en Manresa;⁷⁶⁷ otras escenas, sin embargo, no son más que meros añadidos que, en nuestra opinión, responden a la voluntad del poeta de explotar la tramoya aérea, pues o bien son fruto del ingenio del dramaturgo, como el pasaje en el que Cristo augura al papa la llegada de un hombre que contrarrestará el influjo pernicioso de Lutero,⁷⁶⁸ o desarrollan sucesos que aluden los biógrafos del santo a vuelapluma, como la escena en la que un ángel reprende a un ermitaño por dudar de la virtud de Ignacio;⁷⁶⁹ cuadros que, como puede observarse,

desde allí pasar, le dixo a grades bozes: ‘Anda, desventurado, anda y vete a gozar de tus suzios deleites. ¿Y no ves el golpe que viene sobre ti de la ira de Dios? ¿No te espanta el Infierno que tiene su boca abierta para tragarte, ni el azote que te aguarda y a toda furia va a descargar sobre ti? Anda, que aquí me estaré yo atormentándome y haciendo penitencia por ti hasta que Dios aplaque el justo castigo que ya contra ti tiene aparejado’. Espantose el hombre con tan señalado ejemplo de caridad; paró y, herido de la mano de Dios, bolvió atrás, confuso y atónito, y apartose de la torpe y peligrosa amistad de que primero estava captivo” (ff. 239v-240r).

⁷⁶⁶

Aquí estaré mientras ciego,
 caminando a tu pecado,
 provocas a Dios airado
 y de su justicia el fuego.
 ¿Por qué, mozo loco y vano,
 quieres oponerte a Dios
 viendo que hay entre los dos
 gran distancia? Tú, un gusano
 miserable de la tierra,
 del limo de ella formado,
 entre culpas engendrado,
 ¿a Dios quieres hacer guerra?

[...]

Aquí con lágrimas tiernas
 rogaré, entre tanto, a Dios
 que no condene a los dos
 a las penas siempre eternas. (ff. 250r-251r)

⁷⁶⁷ El padre Ribadeneyra refiere este dilatado arrobamiento en los siguientes términos: “Estando todavía en Manresa [...] aconteció que un día de un sábado, a la hora de completas, quedó tan enagenado de todos sus sentidos que, hallándole así algunos hombres devotos y mugeres, le tuvieron por muerto. Y sin duda le metieran como difunto en la sepultura si uno dellos no cayera en mirarle el pulso y tocarle el corazón, que todavía, aunque muy flacamente, le batía. Duró en este arrebatamiento [...] hasta el sábado de la otra semana, en el cual día a la misma hora de completas, estando muchos que tenían cuenta con él presentes, como quien de un sueño dulce y sabroso despierta, abrió los ojos diziendo con voz suave y amorosa: ‘¡Ay Jesús!’” (ff. 20v-21r).

⁷⁶⁸ Este pasaje está ubicado entre el episodio de Monserrat y el éxtasis de Manresa; por tanto, se trata de una escena incongruente con la biografía de Ignacio, pues si cronológicamente, de acuerdo con los cuadros que lo enmarcan, debería estar localizado entre 1522-1523, en ella se hace alusión al matrimonio de Martín Lutero y Catalina de Bora, contraído en 1525.

⁷⁶⁹ El episodio del ermitaño puede localizarse en la biografía del padre Ribadeneyra: “Aquí en Basán vivía entonces un hombre de nación italiano, por nombre Antonio, el qual hazía una vida admirable y

aportan a la comedia poco más que la escenificación de una aparición prodigiosa en las tablas. En esta línea también cabría destacar los dos pasajes de regusto estudiantil que tienen lugar en la obra y que, en nuestra opinión, contribuyen a recrear el ambiente académico de la Universidad de París; en el primero de ellos, de cierto tono apicarado,⁷⁷⁰ vemos cómo al exigir uno de los estudiantes a Ignacio la ‘patente’ – contribución que hacían pagar los estudiantes veteranos a los noveles– recibe “unos rosarios con sus calaveras” (f. 240v). La segunda escena de corte estudiantil consiste en un vejamen⁷⁷¹ que tiene por objeto al santo con motivo de la obtención de la maestría en Teología; discurso vejatorio un tanto particular, pues aunque se ajusta al modelo típico de estas peroratas sarcásticas centradas en enumerar los defectos físicos⁷⁷² y morales de la persona satirizada (Madroñal, 1994: 207), el dramaturgo se vale de él para ponderar la figura de Ignacio, pues al hacer alusión al episodio en el que el padre fundador asiste a un antiguo compañero de cámara que le había robado el poco dinero del que disponía,⁷⁷³ lo que en otro individuo sería un ejemplo risible de su simpleza, en el santo se trata de un ejemplo de su extremada virtud.⁷⁷⁴

solitaria en una ermita que se llama San Vito [...] Era este hombre anciano, lego e idiota, y muy senzillo, mas severo y grave, y de los hombres tenido por santo [...] El cual tratando a Ignacio le tuvo en poco y juzgole en su corazón imperfecto, hasta que un día puesto en larga y fervorosa oración se le representó Dios como a hombre santo y enbiado del Cielo para provecho de muchos. Entonces començó a avergonçarse y a tenerse en poco, y a estimar lo que antes había desestimado” (ff. 73r-73v).

⁷⁷⁰ En la escena nos encontramos con la típica alusión cómico-picaresca acerca del empleo de los pasteleros de carne de caballo para elaborar sus pasteles:

SEGUNDO	estas calaveras quiero empeñar a un pastelero.
PRIMERO	Si nos diere qué comamos; a estas prendas no se aplican ni en ellas gastan reales, que hay muchas en sus corrales de los caballos que pican. (ff. 240v-241r)

⁷⁷¹ Recuérdese lo que apuntamos en la introducción de esta tesis acerca de estos discursos satíricos.

⁷⁷² El vejador hace alusión en su intervención a la cojera de Ignacio:

que aunque los grados se dan
por ser en las ciencias diestro,
merécelo el ser maestro
por eminente y galán;
si no dígalo el suceso
de su pierna si ella gusta,
pues por calzar bota justa
se dejó aserrar un hueso.
¿No fue muy gentil antojo?
Mas poco le aprovechó,
que aunque el hueso se aserró
quedó de la pierna cojo
y fue azar harto cruel. (f. 255r)

⁷⁷³ Así da cuenta de este episodio de la biografía del santo el padre Ribadeneyra: “Conté en el segundo libro que estudiando Ignacio en París un su compañero de cámara se le alçó con el dinero que le había

Otro elemento de la comedia que merece ser destacado en estas páginas es la notable presencia del humor, pues aunque no presenta ningún personaje que se ajuste al modelo del gracioso áureo,⁷⁷⁵ el dramaturgo va aderezando su composición con ligeras pinceladas jocosas. Así, la escena que precede al intercambio de ropajes de Ignacio con un pobre, previo al velatorio de Monserrat, es presentada en clave humorística, pues antes de salir a las tablas el actor que encarna al padre fundador los menesterosos que protagonizan el pasaje porfían entre sí por determinar cuál es la “casa de más devoción” (f. 222r) y, tras la llegada del santo, uno de los pobres, de origen castellano, se niega a intercambiar sus ropajes con Ignacio, pues guarda dinero escondido en el sayal.⁷⁷⁶

dado a guardar, y que le vino a poner en tal aprieto que, con grande detrimento de su estudio, hubo de pedir por amor de Dios puerta en puerta lo que había de comer. Yéndose este de París para España, y esperando embarcación en Ruán [...] adoleció allí de una enfermedad peligrosa, y como conocía la gran mansedumbre y charidad de Ignacio, escriviole amigablemente dándole cuenta de su trabajo y, como si le hubiera hecho algún señalado beneficio, así le pedía que le viniese a socorrer en su dolencia y ayudarle a salir della. No dexó perder Ignacio tan buena ocasión que exercitar su charidad y ofrecer su salud y vida por la vida y salud de aquel [...] Determina pues de partir luego para Ruán en busca deste hombre, para ayudarle en quanto pudiese, y con grande alegría de espíritu y esfuerço de ánimo caminó tres días delcalço y ayunó sin gustar una sola gota de agua, ofreciendo a nuestro Señor este trabajo y penitencia por la salud y vida de aquel que así le había engañado” (ff. 241r-241v).

⁷⁷⁴

Después le vino a burlar
un compañero taimado;
el dinero le cogió,
huyose y dejole en calma,
y él, que es un Juan de buen alma,
no por eso se enojó.
Y como cayese enfermo,
después que dio buen despacho
al dinero, sin empacho
jugó con él de enfermo;
enviole llamar al fin
que le fuese a regalar
[...]
Alzó el señor la sotana
y a pata, todo enlodado,
sin comer tres días bocado
caminó. (ff. 255v-256r)

⁷⁷⁵ Resulta bastante llamativo que en la nómina de *dramatis personae* se apunte que Joanchó, sirviente de los Loyola, ejerce el rol de “gracioso” (f. 203r), pues lo cierto es que el criado vizcaíno no hace las veces de donaire y, en los pocos momentos en los que puede destilarse cierta comicidad de su paso por las tablas, esta radica en su simpleza, por lo que se trata de un personaje más cercano a la figura del simple – característica del teatro de los ‘actores-autores’ de mediados de la centuria anterior– que a la del gracioso áureo prototípico. Por tanto, entendemos que su condición de “gracioso” viene determinada en gran medida por analogía con el personaje cómico del vizcaíno, del que ya hablamos en el estudio de *El triunfo de Fortaleza*, pues el sirviente se comunica empleando su jerga teatral característica, aunque en realidad no se trata de un personaje jocosos, y por seguir a Ignacio, adoptando el nombre de Juan de la Cruz, por la senda virtuosa, como suele ser habitual en los graciosos del teatro hagiográfico.

⁷⁷⁶

CASTELLANO	¿No da limosna a un soldado que por su Dios y su rey se ha visto, y por guardar ley mil veces estropeado?
ÍNIGO	Tomad aqueste vestido y dadme, por Dios, el vuestro.

También puede percibirse cierta comicidad en el pasaje en el que, por petición de San Ignacio, Joanchó va tras un hombre “melancólico” (f. 242v) repitiendo lo que le ve hacer,⁷⁷⁷ pues da lugar a una escena bastante divertida en la que el otrora criado va “siguiéndole los pasos y contrahaciéndole” (f. 244r), hasta el punto que el vizcaíno acaba, al igual que el hombre al que imita, con la soga al cuello,⁷⁷⁸ hecho por el que es reprendido por el padre fundador.⁷⁷⁹ La comicidad también llega a impregnar pasajes puramente hagiográficos, como el de la conversión de Ignacio mediante la lectura de

	CASTELLANO	Vive Cristo que sois diestro. <i>Ap</i> (El juego me ha conocido, tengo en el forro cosidos de aqueste tosco sayal en escudos más caudal que valen quince vestidos). ¿Burla de mí el socarrón?
	ÍÑIGO	No.
	CASTELLANO	¿Suéñase de los godos? Hijos de Adán somos todos.
	ÍÑIGO	Si os ofendo, haya perdón.
	PORTUGUÉS	Eu vos quero dar meu sacco sem que me deis por él cosa.
	ÍÑIGO	Es tu nación muy piadosa.
777	CASTELLANO	¿Yo dar? Delo algún bellaco. (ff. 223v-224r) Hermano Juan de la Cruz, váyase tras de aquel hombre y sepa su vida y nombre. [...] Y cuanto le viere hacer haga, que tras ellos voy. (f. 242v)
778		La simpleza de Joanchó es tal que, creyendo que San Ignacio le ha mandado que siga e imite a ese hombre por ser un dechado de santidad, no es capaz de ver que lo que pretende es quitarse la vida ahorcándose:
	JOANCHÓ	Pues mandas hacer, mi padre, cuanto le vieres hacer, santo le debes ser. [...] Sin duda al campo salido le has a orar, santo de Dios, qué invidia tienes de vos.
	HOMBRE	Lo mejor tengo elegido y el sitio es acomodado. <i>Saca un cordel</i>
	JUANCHO	Azotarse determinas, saca, Juan, tus disciplinas. <i>Sácalas</i> Árbol cuerdas has echado, ¿este le haces nuevo modo de penitencia? Sí a fe; cinto también quitaré, seguir le quieres en todo. (ff. 244r-244v)
779	ÍÑIGO	¡Ay, hermano Juan! ¡Jesús! ¿Tal hace un hombre cristiano a quien Cristo redimió con su sangre?
	JOANCHÓ	Padre, yo... (f. 246v)

vidas de santos, en el que Luis, uno de los sirvientes de los Loyola, le trae a Ignacio una baraja de cartas para que se entretenga,⁷⁸⁰ o la escena del prodigio del estanque, en la que Bernardo, criado de Rolando, combate el frío con “una reliquia de España / que a quien la trae no le daña / el hielo” (f. 249v) y, afectado por el vino, viene a funcionar como los graciosos ‘a medias’ a los que hemos hecho alusión en comedias anteriores, pues sus intervenciones una vez que comienza a darle tientos a la bota son eminentemente risibles.⁷⁸¹

Unas páginas atrás apuntamos que, a nuestro parecer, algunas de las escenas de las que se vale el dramaturgo para amplificar su composición venían a funcionar a modo de mero pretexto para utilizar la tramoya aérea; en efecto, la espectacularidad es una de las principales características de la comedia que nos ocupa y evidencia, con su gran desarrollo escenotécnico, el cuidado y esmero con el que los jesuitas afincados en Sevilla celebraron la canonización del padre fundador. La primera escena en la que interviene la tramoya aérea es la recreación de la visión mariana que experimentó Ignacio durante su convalecencia, prodigio que también tenía lugar en la comedia de *El triunfo de Fortaleza*, como quedó dicho, aunque en esta ocasión, como constatan las

780	LUIS	Como hay pocas librerías, señor, en este lugar, ¡pardiez!, no he podido hallar libro de caballerías. A casa del sacristán fui, y por más que trasegué solo este libro hallé.
	ÍÑIGO	Muéstrale acá. <i>Saca una baraja</i>
	LUIS	Vesle aquí.
	ÍÑIGO	¿Aquí el sacristán leía?
	LUIS	En este pues, sí, ¡pardios!, no se dejase cual vos morir de melancolía. (ff. 214v-215r)
781	BERNARDO	¡Válgame el señor San Juan! ¿Es la burra de Balán o el ciervo de San Estacio? ¿Es atún o comadreja? Pardiez, no adivino qué es. [...]
	ROLANDO	Padre, en medio del i[n]vierno entre ese hielo es rigor.
	IGNACIO	Mayor es, señor, mayor el tormento del Infierno, y por un gusto liviano se condena un alma a él.
	BERNARDO	¡Válgame Santa Isabel! No vi pece más cristiano.
	ROLANDO	Vuestro vestido tomad.
	BERNARDO	¿El pece tiene vestido? (ff. 251r-251v)

didascalias, en su ejecución mediaba algo más que un simple lienzo: “Baja una nube, y en ella Nuestra Señora, y pónese Ignacio de rodillas delante de ella” (f. 218r) y “Vuela la nube” (f. 219r); ingenio que también debía intervenir en la representación de los prodigios de los dos cuadros en los que, más que escenificar hechos relacionados con las vivencias del santo, lo que primaba era explotar esta tramoya, la visión cristológica que experimenta el papa⁷⁸² y la aparición del ángel al ermitaño.⁷⁸³ A este ingenio aéreo hay que sumarle otra tramoya, localizada a pie de tablado, que solo intervenía, a lo que se deduce del texto dramático, en la escenificación de la visión que, camino de Roma, experimentó el padre fundador y que, como ya apuntamos en *El triunfo de Fortaleza*, motivó el nombre de la orden ignaciana: “Suena música, corren una cortina y descúbrese el Padre Eterno y Cristo con la cruz a cuestas, y vase levantando Ignacio a lo alto hasta que empareje” (f. 260r). En el arranque del pasaje que hace las veces de final apoteósico tiene lugar, de nuevo, la mediación de una tramoya vertical, aunque en esta ocasión no descienden actores, sino un elemento escenográfico: “aparece arriba en el aire un nombre de Jesús grande, hecho de letras de oro” (f. 252r). Por último, también cabe destacar en estas líneas la intervención de una tramoya simple en la escena en la que Cristo facilita al hermano Juan de la Cruz un talego con monedas de oro para alimentar a los pobres,⁷⁸⁴ un escotillón según se deduce de las palabras del propio Joancho: “Tierras tragas, ¿dónde estás?” (f. 267r).

Acorde con este despliegue escenotécnico debía ser la escenografía con la que la comedia fue llevada a las tablas, máxime teniendo en cuenta las circunstancias que

⁷⁸² Si bien debido a la imprecisión de las didascalias podría pensarse que en esta aparición intervenía una tramoya simple como un escotillón o un bofetón –“Aparécese Cristo y dice” (f. 226r)–, la mediación de la tramoya aérea queda constatada en la acotación que da cuenta de la desaparición de Cristo: “Vuela la apariencia” (f. 227r).

⁷⁸³ “Baja de lo alto al son de chirimías un Ángel y dice” (f. 263r).

⁷⁸⁴ Se trata de un pasaje inserto en la comedia para ejemplificar en las tablas la labor de asistencia a los menesterosos que ejercía la Compañía de Jesús y mostrar teatralmente el favor de Cristo del que gozaba la orden ignaciana, pues según la biografía del padre Ribadeneyra este prodigio es posterior cronológicamente a los hechos dramatizados en la obra: “padeciéndose [...] mucha necesidad y temiéndose cada día mayor, por ser el año apretado y por estar los cardenales que nos ayudaban con sus limosnas en cónclave ocupados por la muerte de Paulo III en la elección del nuevo pontífice, muchos que lo miravan con ojos humanos temían que havían de venir los nuestros a morir de hambre. Mas Ignacio no solo no perdió el ánimo de poder sustentar los que tenía en casa [...] y así recibió en pocos días para la Compañía muchos que la pedían, no sin maravilla de todos los que sabían la mucha estrechura y poca posibilidad que havía en casa. Pero esta maravilla cesó con otra mayor que luego sucedió; Juan de la Cruz, que era nuestro comprador, hermano lego y hombre sencillísimo y devoto, venía una tarde a boca de noche de San Juan de Letrán hacia nuestra casa y [...] le salió al camino un hombre que sin hablarle palabra le puso cien coronas de oro en la mano. Alterose mucho el hermano cuando le vio y erizáronsele los cabellos, y quedó lleno de espanto porque el hombre súbitamente desapareció y se le fue de delante de los ojos” (ff. 268r-268v).

motivaban su representación; sin embargo, aunque el texto que ha llegado hasta nosotros hace alusión a diversos elementos escenográficos, las acotaciones que dan cuenta de ellos son bastante parcas en detalles: sabemos que los pobres que reciben las posesiones de Ignacio estaban apostados “a la puerta de la iglesia” (f. 222r), que es posible que estuviera representada mediante un lienzo pintado, y que había un altar en uno de los laterales del escenario con una imagen de la Virgen de Monserrat.⁷⁸⁵ En la segunda jornada debía haber alguna sección del tablado ornamentada con elementos que simularan ser una arboleda, pues la escena protagonizada por Joancho y el hombre melancólico exigía la presencia de dos árboles –“El hombre echa un lazo a un árbol y Joancho se quita el cinto y hace lo mismo en otro árbol” (f. 244v)–, y en el prodigio del lago debía haber “una ramada”, detrás de la que se escondía el actor que encarnaba al padre fundador, pues “de la parte de adentro se finge estar la laguna” (f. 249), por lo que durante la representación del portento el actor que interpretaba a San Ignacio quedaba oculto de la mirada del público. Además, la obra presenta acciones a dos alturas, pues según se desprende de las didascalias en la parte superior debía haber espacios habilitados con cortinas para escenificar algunas apariciones, como la visión que experimentó el santo camino de Roma, según evidencia la acotación que apuntamos en el párrafo anterior, la visión del santo rodeado por los patriarcas de las distintas órdenes religiosas a la que asiste el ermitaño Antonio tras ser reprendido por el ángel,⁷⁸⁶ o la aparición de San Pedro⁷⁸⁷ que presidía el desfile de personajes ilustres de la Compañía⁷⁸⁸ en las postrimerías de la obra, por lo que el fondo del escenario debía estar segmentado en nichos al uso de los corrales de comedias.

Llegados a este punto consideramos oportuno señalar, a modo de colofón de este estudio, que resulta bastante llamativo que la comedia de *El dedo de Dios* concluya con

⁷⁸⁵ “Vuélvese a un lado del teatro, donde estará un altar de Nuestra Señora” (f. 224v).

⁷⁸⁶ “Corren una cortina y descúbrese el santo con el nombre de Jesús en la mano como le pinta la Compañía en medio de los patriarcas de las Religiones. Suena música y luego se cierra todo” (ff. 263r-263v). Nada en la acotación parece indicar que esta visión tuviera lugar en el plano superior; sin embargo su localización en este emplazamiento se infiere de las palabras del ángel: “Levanta el rostro y verás / quién es el que has despreciado” (f. 263r).

⁷⁸⁷ “acabada la música aparece San Pedro en lo alto” (f. 252r).

⁷⁸⁸ Consiste en una sucesión de miembros ilustres de la orden ignaciana de la que se sirve San Pedro para mostrar a Paulo III lo beneficiosa que será para la cristiandad la aprobación de la Compañía. Desfile cuya ejecución es descrita en una acotación en los siguientes términos: “Han de ir saliendo como los van nombrando, cada uno con la insignia que le pintan; salen por una y entran por otra puerta” (f. 253v). Pasaje que, por otro lado, recuerda a una visión premonitória que, según sus biógrafos, experimentó San Ignacio en Manresa durante su arrobamiento de una semana, y de la que, como veremos en lo sucesivo, los dramaturgos solían valerse para realizar una exaltación de la Compañía de Jesús, por lo que es posible que el dramaturgo se inspirase en ella al componer este pasaje. Ahondaremos en esta visión más adelante.

la confirmación de la Compañía y no con el final del ciclo vital de San Ignacio, máxime al tratarse de una pieza compuesta para ser representada con motivo de la canonización del padre fundador. Sin embargo, aunar hagiografía y exaltación de la orden ignaciana era bastante habitual entre el *scriptorium* jesuita, tal y como evidencia, por ejemplo, el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado* del padre Salas en la que, según vimos, también se ponderaba a la Compañía en una escena apoteósica final mediante la presencia en las tablas de algunos de sus miembros más ilustres. Por tanto no debía resultar extraño, al menos en el seno de la orden, que los jesuitas afincados en Sevilla aprovecharan la oportunidad que les brindaba la celebración de la canonización de San Ignacio para realizar una exaltación del santo y de la orden que fundó.

4.3.2.3. La bilogía mexicana

En la Biblioteca Nacional de México se custodia, bajo la signatura Mss 588, un manuscrito que recoge el texto de dos composiciones inspiradas en las vivencias del santo guipuzcoano de las que se desconocen tanto su autoría como su fecha y lugar de representación, si bien se intuye que ambas fueron compuestas para ser escenificadas en un mismo contexto celebrativo, pues no solo se trata de piezas vinculadas argumentalmente⁷⁸⁹ sino que, además, en la despedida de la primera se emplaza al respetable a la representación de la segunda, que tendría lugar al día siguiente.⁷⁹⁰

La editora moderna de ambas piezas, Padilla Zimbrón,⁷⁹¹ considera que, debido a las diversas alusiones que se hacen en el primer texto dramático al arzobispo Francisco Manso y Zúñiga, las piezas debieron ser compuestas para ser representadas tras la consagración del religioso riojano, tal vez, conjetura la estudiosa mexicana, en diciembre de 1628, pues los cabildos eclesiástico y civil habían acordado celebrar dicha consagración los días 22 y 23 de diciembre, a lo que habría que sumar las referencias

⁷⁸⁹ Mientras que la primera composición dramatiza las vivencias de Ignacio hasta su peregrinación a Jerusalén, en la segunda se escenifica su estancia en Tierra Santa, su vuelta a Barcelona y las circunstancias que rodean sus estudios en la Ciudad Condal.

⁷⁹⁰
Oy aveis visto triunfante
un soldado conbertido
y mañana perseguido
un peregrino estudiante.
Aqui a las dos os espero
señores y adios que ba
mi peregrino se ba
y con él, el día primero. (Padilla Zimbrón, 1993: 214)

⁷⁹¹ Si bien las dos composiciones, al carecer de título, han recibido nombres distintos, su editora moderna las titula respectivamente como *Vida de San Ignacio. Comedia Primera* y *Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*, títulos que seguiremos en nuestro estudio.

que se hacen en la *Comedia Primera* a la festividad navideña⁷⁹² y a la llegada de un prelado.⁷⁹³ Festejos que, según apunta la estudiosa mexicana, no debieron llegar a celebrarse a causa de una catástrofe naval que devastó moralmente a la sociedad mexicana (2004: 118-120), por lo que es probable que la bilogía nunca fuera representada.

En cuanto al emplazamiento en el que ambas piezas pudieron escenificarse, en una acotación se alude al “cielo del templo” (Padilla Zimbrón, 1993: 191), hecho que lleva a pensar a su editora que la representación de ambas comedias debió tener lugar en el interior de una iglesia (2004: 127); sin embargo, si tenemos en cuenta que dicho templo es el lugar donde Ignacio se refugia en la escena segunda del acto cuarto huyendo del influjo pernicioso del Engaño y el Devaneo –“Entrase en el Templo” (Padilla Zimbrón, 1993: 185)–, en realidad estaría aludiéndose a un elemento escenográfico y no al lugar donde se representó la obra. Por otro lado, en los versos previos a la comedia se menta expresamente un centro académico –“esta escuela sagrada / fuente de ciencia y virtud” (Padilla Zimbrón, 1993: 62)–, por lo que, en nuestra opinión, la bilogía debió representarse, si es que se dio la ocasión, en las instalaciones del colegio que los jesuitas regentaban en Ciudad de México, ya fuera en uno de sus patios,⁷⁹⁴ en la capilla que, según atestigua el padre Florencia en su historia del centro, se utilizaba para los actos públicos literarios⁷⁹⁵ o, por qué no, en el interior de su iglesia, como venía siendo la práctica habitual en los centros académicos de la orden ignaciana pese a la prohibición de esta práctica en los reglamentos de la Compañía.

⁷⁹² “Quien de sedientas asquas / te sacó por navidad” y “Angel fue que la anunció / la pascua de Navidad” (Padilla Zimbrón, 1993: 217).

⁷⁹³ Mano en que oy se dan las manos
de una y otra magestad
la sacra y la real potestad
templo y palacio ya hermanos.
Un Ángel puede vesarla
que es mano al fin de prelado
ángel de paz embiado
al Nuevo Mundo a anunciarla. (Padilla Zimbrón, 1993: 217)

⁷⁹⁴ Tenemos constancia, como apuntamos al estudiar la dramaturgia inspirada en las vivencias de Estanislao Kostka, de la utilización de los patios del colegio con fines teatrales, por lo que no puede descartarse que se utilizara alguno de ellos, o estuviera previsto su uso, para representar la bilogía que nos ocupa.

⁷⁹⁵ “Fuera de éstas había una capilla que cogía el lado de la calle desde la última bóveda de los Estudios Menores hasta la última de Gramática: que servía para los actos públicos literarios para los Inicios y oraciones latinas; para los ejercicios públicos de Gramática y para las pláticas, y Congregaciones de Estudios Menores los domingos por la tarde” (Díaz y de Ovando, 1985: 46).

Antes de abordar el estudio de estas composiciones cabe destacar que llama poderosamente la atención que, pese a ser dos obras enlazadas argumentalmente entre sí, formalmente se trata de piezas radicalmente opuestas, pues mientras que la *Comedia Primera* se ajusta al modelo de dramatizar la santidad genuino de la orden ignaciana y, en consecuencia, presenta una segmentación pentapartita, la *Comedia Segunda* sigue formalmente los esquemas del teatro hagiográfico comercial y está dividida en tres jornadas. Hecho que, si bien llamó también la atención de Padilla Zimbrón al editar la primera comedia (1993: 6-7), no tenemos constancia de que la estudiosa mexicana haya intentado darle explicación. Ante tal disparidad, y teniendo en cuenta la evolución formal que, como hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, experimentó el teatro jesuita, podría pensarse que la primera comedia fue compuesta en fecha más cercana a las postrimerías del XVI que a la fecha en la que, como quedó dicho, ambas piezas pudieron ser representadas o, al menos, estaba prevista su representación, pues las alusiones al arzobispo Manso tienen lugar en secciones periféricas de la *Comedia Primera*, es decir, en la parte previa al arranque de la obra⁷⁹⁶ y en los versos finales,⁷⁹⁷ y, por tanto, susceptibles de ser modificadas para adaptar la composición a distintos contextos,⁷⁹⁸ o, incluso, que la redacción de la primera pieza fuera anterior a la de la segunda. Sin embargo, en nuestra opinión, la gran ligazón argumental que presentan ambas obras indicaría que, pese a las divergencias formales, fueron compuestas para que sus representaciones fueran complementarias y, en consecuencia, redactadas consecutivamente. También podría pensarse que la bilogía mexicana protagonizada por San Ignacio es el fruto del genio compositivo de dos dramaturgos distintos, uno tal vez apegado a las formas de dramatizar la santidad genuinas del *scriptorium* ignaciano, tendentes a la extinción como venimos viendo en estas páginas, y otro guiado por el modelo de teatro hagiográfico imperante en los teatros comerciales, cuyo esfuerzo conjunto habría creado una bilogía dramática en la que, curiosamente, ambas tendencias se habrían fusionado reflejando el proceso de adaptación del teatro hagiográfico jesuita a los moldes y formas irradiadas desde los corrales de comedias. Sin embargo, a nuestro

⁷⁹⁶ “Pintose en el teatro del tablado el tinbre de la Ciudad de México y en los pechos del águila las armas del señor Arçobispo Don Francisco Manso de Çuñiga que tienen por orla” (Padilla Zimbrón, 1993: 62)

⁷⁹⁷ Toda tu gloria y descanso
 obró un rey por un pastor
 fuente aquel este atamor
 justo el rey el pastor manso. (Padilla Zimbrón, 1993: 217)

⁷⁹⁸ De hecho, en la loa de la *Comedia Segunda* hay una anotación que apunta que una de las octavas reales que la componen “se mudará conforme al lugar en que se representare y a las personas graves que asistieren” (Padilla Zimbrón, 2004: 189).

juicio, esta segmentación tripartita de la *Comedia Segunda* no responde a la voluntad inicial del dramaturgo, sino a factores externos que, como veremos en su momento, condicionaron la redacción de la pieza y propiciaron la división en tres actos del texto que ha llegado hasta nosotros.

4.3.2.3.1. La *Vida de San Ignacio. Comedia Primera*

Comenzamos nuestro estudio de las obras mexicanas inspiradas en la biografía del santo guipuzcoano lógicamente por la obra que inicia la biología dramática, la *Comedia Primera*, composición bastante extensa, integrada por casi cinco millares y medio de versos⁷⁹⁹ segmentados, como apuntamos hace tan solo unas líneas, en cinco actos, divididos, a su vez, en escenas y apariencias. Pieza en la que se dramatizan las vivencias de Ignacio⁸⁰⁰ comprendidas entre el asalto de Pamplona y su peregrinación a Tierra Santa; periodo, a lo que se ve, bastante breve para una composición dramática tan extensa, pues tan solo abarca unos dos años de la vida del padre fundador, por lo que el dramaturgo, para dilatar la acción que tiene lugar en escena, amplifica algunos de los pasajes referidos a vuela pluma en sus biografías e intercala entre las vivencias del santo escenas complementarias de diversa naturaleza.⁸⁰¹

Varias son las ampliaciones de la materia hagiográfica que tienen lugar en la comedia; así, por ejemplo, el anónimo dramaturgo se permite recrear la oposición de Martín de Loyola a la mudanza espiritual de su hermano menor, según relata Ribaneyra,⁸⁰² en dos tiempos: primero comparte con un familiar la desazón que siente

⁷⁹⁹ El texto presenta una acusada polimetría con gran porcentaje de metros italianos, un 39%, en sintonía con la práctica del *scriptorium* ignaciano durante el siglo XVI.

⁸⁰⁰ Según Thomas Hanrahan, en la biología se sigue fielmente la biografía del padre Ribadeneyra (1927: 226); sin embargo, en ambas comedias se dramatizan pasajes no documentados en el relato del jesuita toledano que recogen fuentes como la biografía de Pedro Maffei, impresa en lengua latina y francesa, o en la *Historia Societatis Iesu* de Nicola Orlandini, redactada en latín. A la hora de aportar calas textuales que evidencien la relación existente entre lo representado en las tablas y la materia hagiográfica nos valdremos de la biografía del padre Ribadeneyra, sirviéndonos para todos aquellos episodios que no recoge el biógrafo toledano de la hagiografía que en 1633 publicó el padre Andrés Lucas, pues, a pesar de ser algo posterior a la fecha de composición que propone Padilla Zimbrón, recoge dichos pasajes en castellano.

⁸⁰¹ Estas escenas, aparte de prolongar la acción dramática, confieren cierto dinamismo a la pieza, evitando que lo representado en las tablas sea un constante deambular de Ignacio por distintos espacios geográficos, y mantienen al padre fundador fuera de las tablas, pese a su gran presencia en la composición –sus intervenciones suponen más del 15% de la obra–, durante extensos periodos; a modo de ejemplo podemos apuntar que, tras caer herido en el asalto de Pamplona, Ignacio no vuelve a aparecer hasta 1245 versos después, una vez haya pasado su convalecencia y se haya convertido tras la lectura de las vidas de santos, hechos que son referidos verbalmente por el Celso, el Ángel custodio de Ignacio y la Religión.

⁸⁰² “Olió el negocio Martín García de Loyola, su hermano mayor, y dióle mala espina; y llamando aparte a Ignacio en un aposento, comenzó con todo el artificio y buen término que supo a pedirle y rogarle muy ahincadamente que mirase bien lo que hacía, y no se echase a perder a sí y a los suyos [...] Oyó su

ante el cambio que ha experimentado su hermano⁸⁰³ y, a continuación, intenta convencer a Ignacio para que mude de parecer y no deshonre su linaje con sus actos.⁸⁰⁴

Pero, sin lugar a dudas, la mayor ampliación de la materia hagiográfica que realiza el

razonamiento Ignacio, y como había otro que le hablaba con más fuerza y eficacia al corazón, respondió a su hermano con pocas palabras, diciendo que él miraría por sí y se acordaría que había nacido de buenos, y que le prometía no hacer cosa que fuese en deshonra de su casa” (ff. 7r-7v).

- ⁸⁰³ HERMANO Confuso estoi de la mudança rara
quen mi hermano no se si el cielo ha hecho
que pienso que otro que él no le mudara
postrado el brio, el pundonor desecho,
las galas en olvido, ¿quién creiera
tal de un soldado a vanidades hecho?
- TIO La mudança, sobrino, es verdadera;
si fue del cielo, o no, savelo el cielo,
que los montes desata en blanda cera.
Pienso yo, que no pueden ser del suelo
ni en rigor tan áspero, ardor tanto
ni en tanto herbor de sangre tanto yelo.
Aquelllos ojos con continuo llanto,
[...]
aquel çilencio solo, aquel callado
retiramiento, aquel pasar sin lumbre
toda la noche, en vela arrodillado.
[...]
Obras del cielo son: en él confía,
que lo que agora temes de tu hermano
serán tropheos tuyos algún día. (Padilla Zimbrón, 1993: 126-127)
- ⁸⁰⁴ HERMANO A solas y deveras quiero hablaros:
oydme, pues saveis hermano mio,
que he sido hermano para solo amaros.
- IGNACIO Oyré atento señor que de [v]os fio
como de padre un amoroso pecho,
y como de christiano un hecho pio.
[...]
- HERMANO Que uracán levanta el mar turbado
la brava tempestad; desa mudança
quando esperó Loyola ver orlado
de nuevos triumphos, ínclitos despojos,
su escudo en buestras manos enbrocado
quando estavan en vos puestos los ojos
de deudos, de vecinos, y de [e]straños,
los burláis por tan fáciles antojos.
Qué iluçiones son estas y que engaños
antes del fruto agostan encubiertos
loçanos brios, y floridos años.
[...]
Mirad no deis con ásperos desdenes
a vuestra noble cassa infamia eterna
y eterno llanto a mis nevadas çienes.
[...]
- IGNACIO Se lo que devo a mi natío decoro
[...]
No haré de tantos deudos cosa indigna
mi ffe os enpeño i mi palabra ofresco,
no os de cuidado aquesta repentina
partida mía, quel suceso della
os dirá si es humana o si es divina. (Padilla Zimbrón, 1993: 130-131)

dramaturgo tiene lugar durante la recreación del episodio del velatorio de las armas en el santuario de Montserrat, momento en el que el poeta hace descender de los cielos a nueve ángeles para que armen a Ignacio con diversos dones; extenso pasaje en el que se dramatiza a través de más de medio millar de versos un episodio de la biografía del padre fundador que en el relato de Ribadeneyra ocupa tan solo unas pocas líneas,⁸⁰⁵ y en el que mediante la combinación de tramoya aérea, música y danza se alcanzan grandes cotas de espectacularidad, por lo que volveremos a detenernos en esta escena más adelante.

En cuanto a los diversos cuadros que el dramaturgo intercala entre las vivencias del santo guipuzcoano, a los que hicimos alusión unas páginas atrás, estos pueden ubicarse, en su mayoría, bajo dos categorías:⁸⁰⁶ escenas alegóricas, en las que las entidades celestiales o bien van dando cuenta de las vivencias de Ignacio o pugnan con las entidades mundanas por ganarse su voluntad,⁸⁰⁷ y cómicas, consistentes principalmente en *actio intercalaris*, si bien es cierto que en el caso de algunas de las escenas englobadas en la primera categoría esta distinción puede resultar un tanto difusa; así, por ejemplo, durante la convalecencia de Ignacio el dramaturgo se vale de uno de estos cuadros alegóricos para escenificar su conversión a través de la lectura de literatura pía, pues el Ángel custodio utiliza los libros que le dan la Religión y el Cielo para ponerle la zancadilla al Engaño y al Devaneo,⁸⁰⁸ deviniendo, en consecuencia, en una divertida escena en la que se aúnan humor y alegoría.⁸⁰⁹ De hecho las entidades

⁸⁰⁵ “como hubiese leído en sus libros de cavallerías que los cavalleros noveles solían velar sus armas, por imitar él como cavallero novel de Christo con espiritual representación aquel hecho caballeroso y velar sus nuevas y, al parecer, pobres y flacas armas [...] toda aquella noche, parte en pie y parte de rodillas, estuvo velando delante de la imagen de nuestra Señora, encomendándose de corazón a ella, llorando amargamente sus pecados, y proponiendo la enmienda de la vida para adelante” (f. 12r).

⁸⁰⁶ Fuera de esta categorización quedarían tan solo dos pasajes, el que da arranque a la composición, en el que el dramaturgo desarrolla brevemente la invasión de las tropas francesas para contextualizar el asalto de Pamplona, y el que da comienzo al acto quinto, en el que unos niños refieren de forma resumida las vivencias de Ignacio durante su primera estancia en Barcelona y dan cuenta de las circunstancias que rodearon su viaje en barco a Italia.

⁸⁰⁷ Al igual que pasara en *El triunfo de Fortaleza*, estos pasajes, pese a su dilatado número y extensión, no vienen a tener suficiente entidad como para suponer una trama secundaria, pues están íntimamente ligados a las vivencias del padre fundador.

⁸⁰⁸ Pongoos al paso que [e]ngaño
 suio y nuestro trofeo
 tropesando el devaneo
 dará de ojos el engaño. (Padilla Zimbrón, 1993: 99)

⁸⁰⁹ DEVANEIO
 No ay más: el cielo a benido,
 nuestro campo queda roto
 ya por un livro devoto
 clama un soldado rompido.
 (*Tropieçan en los libros*)

mundanas, pese a su condición alegórica, vienen a funcionar como personajes cómicos y protagonizan la primera *actio* de la comedia, en la que disfrazados de sirvientes de los Loyola⁸¹⁰ son burlados por los pajes del duque de Nájera, que se apuestan con ellos a que son capaces de enseñarles un juego que hace de un hombre tres y que, a la postre, no es más que una estratagema para aprovecharse de su simpleza⁸¹¹ y tirarlos al suelo de un puntapié.⁸¹²

ENGAÑO	Traspie y agora? [...] livros y con tropeçón lición nos dan de caer.
DEVANEIO	Sin buscaros tan arrodo y tan ocultos vuscados o sois libros encantados o ai agüero malo en todo.
ENGAÑO	Yo confieso que no acierto pesado livrillo a haçaros, porque con solo miraros leo en vos mi daño cierto.
DEVANEIO	Ay que me abraso las manos o como en breves renglones saltan de negros vorrones resplandores soberanos.
ENGAÑO	O malaya el caracte[r] que digo malaya a fuerça que a levantaros me fuerça ya que me es fuerça el caer. [...] Medroso y desatinado os levanto a mi pesar, que pienço aveis de dexar al mismo engaño engañado. (Padilla Zimbrón, 1993: 99-100)
⁸¹⁰	Para representar mejor su papel adoptarán en esta escena la jerga teatral del vizcaíno, si bien de forma no tan marcada como en <i>El triunfo de Fortaleza</i> o <i>El dedo de Dios</i> .
⁸¹¹	No me los espantes que son a mi ber con máscara diablos asnos con jaes. (Padilla Zimbrón, 1993: 109)
⁸¹²	no me apararéis quatro carrillasos si yo os hago tres. [...]
DEVANEIO	Uno bes uno soi.
PAJE 1º	Cuenta una.
PAJE 2º	Dos.
DEVANEIO	Dos.
PAJE 1º	Tres,
PAJE 2º	que gentil pancada. En el aire fue; es un regilete que presto hiço pie. [...]
DEVANEIO	arabias, arabias estos vurlas es. [...]

Encabezando el tercer acto tiene lugar también otra *actio*, algo más breve, a modo de preludeo del episodio en el que Ignacio cede sus ropajes al pobre, en la que un gomecillo, cansado del mal trato que le da su amo, lo hace tropezar con otro ciego, trompición que será el catalizador de una pelea a bastonazos bastante cómica, pues al estar ambos contendientes visualmente impedidos no son capaces de atinar sus golpes;⁸¹³ riña que no llega a mayores, pues el lazarillo, antes de abandonar a su amo, detiene la cómica pelea⁸¹⁴ para que los ciegos no se lastimen.

La última *actio* que se intercala entre las vivencias de Ignacio resulta un curioso pasaje compuesto prácticamente en su totalidad por endecasílabos esdrújulos,⁸¹⁵ en el que, a modo de cuadro costumbrista, se realiza una sátira de la práctica médica a través de los disparatados diagnósticos y remedios del médico que asiste en el hospital donde reside Ignacio en Manresa,⁸¹⁶ cuya comicidad radica, en gran parte, en la rimbombancia del esdrújulo y en el empleo del latín macarrónico, imitando de forma paródica la jerga médica.⁸¹⁷

PAJE 1°	Valga el diablo al zorro y a quien se lo cree, quantos hombres son un hombre al través: otro del derecho, otro del revés.
PAJE 2°	Tres hombre son esos y este fue uno i tres. (Padilla Zimbrón, 1993: 109-110)
⁸¹³	“Riñen los dos ciegos y dan golpes mui lexos cada uno de donde el otro está” (Padilla Zimbrón, 1993: 135).
⁸¹⁴	SILVESTRILLO Tener, tener, no aya más, está mi amo sin espada y sois amigos de atrás. CIEGO 1° ¿Yo?, de quien.
SILVESTRILLO	Del ciego Blas, el de la pierna enbilmada.
CIEGO 1°	Blas, mi amigo, o gran pecado.
CIEGO 2°	Ay de mi queste diablillo a los dos nos a burlado. (Padilla Zimbrón, 1993: 135)
⁸¹⁵	Se trata de una tirada de extensión considerable, pues a los 291 versos que integran la <i>actio</i> habría que sumar los 69 de la ‘apariencia’ anterior, pasaje protagonizado por el Demonio, el Devaneo y el Engaño compuesto también empleando endecasílabos esdrújulos.
⁸¹⁶	del bien de mis enfermos: mi ospitalico tequio porque a la fama del pijssimo caritativo peregrino Iñigo acuden cada día enfermos barios a este hospital de solos incurables. (Padilla Zimbrón, 1993: 170)
⁸¹⁷	Sirva la siguiente cala textual a modo de ejemplo: MAYORDOMO Hágase. Entre Juan toro de la Galia. MEDICO Toro y francés será todo de bubulis. ENFERMO 2° Señor siento en el cuerpo unos curriculos que ormigüea acá dentro los tuétanos

Estos pasajes cómicos no serán el único recurso del que se valga el dramaturgo para insuflar frescura a su composición y amenizar el dilatado espectáculo, pues, como apuntamos unas páginas atrás, algunos pasajes de la comedia destacan por el uso de la música y la danza, elementos cuya presencia solía ser agradecida por el respetable. Ciertamente es que la música siempre ha mantenido una estrecha relación con el arte dramático y, según vimos en la introducción de esta tesis, los jesuitas otorgaban a lo musical un papel preponderante en sus espectáculos dramáticos; sin embargo, lo que resulta bastante llamativo de esta composición es que el comediógrafo recupera el coro, elemento que, si bien en sus inicios era una constante en la dramaturgia ignaciana, con el paso del tiempo y el desplazamiento de la lengua del Lacio en favor del castellano acabó desapareciendo de los escenarios de la orden. Evidentemente en la comedia que nos ocupa no goza de la función auxiliar que tenía en el teatro de la anterior centuria, pues su cometido en la *Comedia Primera* no es ayudar al respetable a entender lo representado en las tablas, sino que en esta ocasión funciona a modo de elemento músico-coral, presente a lo largo de toda la obra, que va aderezando el espectáculo a través del canto y que, incluso, llega a ejercer funciones cómicas, pues tras la primera *actio* el coro será el encargado de dar una vaya al Engaño y el Devaneo.⁸¹⁸ Algo más

MEDICO	y punsan aplomados las caniculas. Tened hermano, no aya más perifrasis: esas son bubas. Este es incurable.
MAYORDOMO	Señor, pues, ¿no a[b]rá algunas aporíferas unciones o sudores salutifereos con que sane este pobre?
MEDICO	Toro el gálico y aunque más sude y are <i>vivit dominus</i> si al toro no le hazemos buey <i>nullatenus</i> quedará sano <i>in seculorum cecula</i> ; [...]
MAYORDOMO	Mando que entierren a este hombre pútrido. Ay señor, enterrarle vivo al mísero, pues, ¿está muerto?
MEDICO	Vasta que este pútrido como trigo podrido, que el agrícola en tierra dentro al pulverino sírculo para que vuelva a renacer del <i>pulvere</i> ; hágase así. Entre otro y no aya réplica. (Padilla Zimbrón, 1993: 175)

818

limitado resulta el empleo de la danza, pues queda circunscrito a dos momentos concretos: el primero, como ya apuntamos páginas atrás, tiene lugar durante la dramatización del episodio del velatorio de las armas, pasaje en el que nueve ángeles descienden al escenario⁸¹⁹ para armar a Ignacio mientras van danzando al son del coro; el segundo de ellos queda localizado tras la despedida del Ángel custodio en la que, según se dijo, se invita al respetable a volver al día siguiente para asistir a la representación de la *Comedia Segunda*, pues la obra concluye con la ejecución de dos tocotines⁸²⁰ que acotan los últimos versos que enuncia el ente celestial.⁸²¹

En lo tocante al apartado escenotécnico, la comedia destaca por el gran despliegue de medios que requería su escenificación, pues era necesario conjugar elementos escenográficos practicables, tramoyas simples como escotillones o bofetones, y tramoyas aéreas de complicada factura y aparatosidad. Pocos datos ofrece el texto respecto del ingenio de tramoya vertical, a lo sumo del habitáculo que lo ocultaba de la mirada del espectador, que según una acotación era “como una representación del cielo” (Padilla Zimbrón, 1993: 86); las didascalias que introducen las apariciones en las que mediaba dicho artefacto tampoco aportan muchos datos, pues el descenso al tablado del Ángel custodio de Ignacio tras el asalto de Pamplona viene precedido de una breve acotación –“Viene bajando un Angel” (Padilla Zimbrón, 1993: 87)– y las que describen la visión mariana que experimentó el padre fundador durante su convalecencia tan solo aluden al susodicho cielo⁸²² que alojaba la tramoya en su interior. Para hacernos una idea de la aparatosidad de este ingenio debemos esperar al episodio del velatorio de las armas, última ocasión en la que intervendrá esta tramoya en la comedia, pues si como apunta la acotación que introduce la aparición de los ángeles estos iban “dançando” durante su descenso, debía tratarse de una plataforma lo suficientemente amplia como para que nueve actores pudieran bailar sobre ella sin estrecheces.

⁸¹⁹ Resulta bastante llamativo que los ángeles ya vayan bailando durante su descenso: “Bajan nueve ángeles dançando al son de la siguiente música” (Padilla Zimbrón, 1993: 151). Ahondaremos en esta acotación al abordar el estudio de los elementos escenotécnicos de la comedia.

⁸²⁰ Recuérdese lo que se apuntó acerca del tocotín en la introducción de esta tesis.

⁸²¹ Se trata de las redondillas en las que se hacen las alusiones al arzobispo Manso y a la festividad navideña que llevaron a Edith Padilla a ubicar cronológicamente la supuesta representación de la bilogía dramática en diciembre de 1628.

⁸²² “Aquí baja la virgen Nuestra señora con su hijo en braços y mientras vaja hace la salva el choro” y “Lebántase la Virgen y çubiendo see esconde en el cielo de donde salió” (Padilla Zimbrón, 1993: 121-122).

Si la tramoya vertical media en las apariciones de los entes celestiales, el escotillón hace lo propio en las de las entidades malignas, hecho que no reviste de mayor importancia, pues una de las convenciones del teatro religioso de la época era identificar la zona que quedaba por debajo del tablado con el Infierno y, en consecuencia, era bastante habitual que se estableciera una dicotomía entre seres positivos y negativos dependiendo del lugar por el que hicieran su entrada en escena; lo que sí resulta más significativo es que en esta comedia se utilice humo o algún efecto ígneo para dejar bien claro al respetable el lugar al que conducía el escotillón, pues como apuntan las didascalias en las dos ocasiones que se utiliza este medio “Hunde por el tablado abajo asomando por el boquerón algún humo” (Padilla Zimbrón, 1993: 142) y “Salga el Demonio, Devaneo y Engaño de lo baxo del tablado con algún fuego” (Padilla Zimbrón, 1993: 167). En cuanto a la aparición que protagoniza el Engaño durante la convalecencia de Ignacio –“Aparece aquí el Engaño a la contraria esquina de la cama en que está el Ángel” (Padilla Zimbrón, 1993: 101)– pocos datos del medio empleado aporta, como puede observarse, la acotación que la introduce; sin embargo, si tenemos en cuenta que en las dos ocasiones en las que se utiliza el escotillón se hace alusión explícita a efectos ígneos, cabe la posibilidad de que mediara un bofetón.

Por último, también merece ser destacada la cuidada escenografía con la que, según se desprende del texto dramático, tenía previsto el dramaturgo llevar la comedia a las tablas; parece ser que en el proscenio tenía que simularse un arroyo –“Pónese a llorar junto a la orilla del teatro que estará adornada como rivera de río” (Padilla Zimbrón, 1993: 180)– y los distintos espacios geográficos por los que discurre la trama debían simularse mediante lienzos pintados: “Aparezca el precidio castellano en alto como que está en el castillo que se ha de pintar en un lienço” (Padilla Zimbrón, 1993: 74) o “Entra Ignacio en la Plaza de San Marcos” (Padilla Zimbrón, 1993: 207), cuya escenografía debía consistir, a nuestro parecer, en una representación pictórica de la catedral veneciana. La colocación del lienzo del castillo en alto parece responder a la voluntad de crear cierto efecto de perspectiva en la representación escenográfica de la muralla de Pamplona, que debía consistir, en nuestra opinión, en varios nichos a dos alturas: en el plano superior estarían los actores que interpretaban a Ignacio y a los soldados españoles y en el inferior habría un bastidor pintado que simulara ser el muro,

en el que, mediante un efecto pirotécnico,⁸²³ se practicaba una obertura por la que el ejército francés penetraba en la ciudad, momento en el que se asistiría al combate final entre el alférez francés e Ignacio en lo alto de la muralla.⁸²⁴ No será esta la única ocasión en la que se combine escenografía y tramoya, pues al representarse el éxtasis de siete días que protagonizó Ignacio en Manresa y la visión premonitoria que, según Orlandini, experimentó el padre fundador durante este rapto,⁸²⁵ mediante la que se hizo partícipe a Ignacio de los futuros miembros ilustres y mártires de la Compañía de Jesús, una acotación apunta que “Lo que ban descubriendo podrá estar pintado en el cielo del templo⁸²⁶” (Padilla Zimbrón, 1993: 191), por lo que entendemos que el dramaturgo debía tener previsto representar las visiones de los distintos miembros de la orden ignaciana⁸²⁷ mediante lienzos pintados que irían desplegándose o corriéndose conforme se fuera mentando a los jesuitas que representaban.

⁸²³ “Dase el postrero asalto más riguroso que nunca hasta que abriendo fuego un portillo al muro acude a él la potencia del francés” (Padilla Zimbrón, 1993: 78). En esta línea también cabe citar el elemento pirotécnico que mediaba en la representación del terremoto que, según Ribadeneyra, tuvo lugar durante la convalecencia de Ignacio, recreado en escena con una explosión que hace huir despavoridos al Devaneo y al Engaño de los aposentos del padre fundador: “Aquí estalla de repente el aposento. Sale gran humareda” (Padilla Zimbrón, 1993: 120).

⁸²⁴ “En este punto llega a lo alto del muro el alférez francés con el estandarte de Francia para arvolarle en las almenas. Recístele Ignacio balerosamente hasta que quiebrado el pie, cae y caído se fija el estandarte francés” (Padilla Zimbrón, 1993: 78).

⁸²⁵ Visión a la que hicimos alusión páginas atrás y que recoge el padre Lucas en su biografía en los siguientes términos: “A su modo le fue mostrado a San Ignacio que Dios le había elegido para ser fundador de una religión que se había de llamar la Compañía de Jesús [...] el lustre, honra y estimación que había de tener en la Iglesia, el gran número de santos confesores, sapientísimos doctores, ilustrísimos mártires y purísimos vírgines que habían de militar debaxo de su vanderá” (p. 67).

⁸²⁶ A tenor de la información que aporta el texto es difícil precisar en qué consistía este templo, pues solo sabemos que tenía aparejada una cortina: “El Custodio corre unas cortinas y aparese Ignacio absorto en el éxtasis de los siete días” (Padilla Zimbrón, 1993: 190); aunque podría pensarse en un elemento escenográfico tridimensional, como una especie de baldaquino que simulara ser un templo, entendemos que, en sintonía con la representación de la muralla de Pamplona, debía tratarse de un nicho que estuviera a pie de tablado.

⁸²⁷ Los jesuitas que integran la visión son Francisco Javier, Francisco de Borja, Estanislao Kostka, Luis Gonzaga, Edmundo Campion, Rodolfo Acquaviva, Ignacio de Azevedo y los cuarenta mártires del Brasil; apuntamos, por no extendernos, algunas de estas alusiones premonitorias:

Aquel es un navarro
de alta sangre, que en Francia estudia agora,
y de aquí a poco, en carro
de fuego por los reynos del aurora
hará milagros tantos
que sea Xavier, apóstol de sus santos.

[...]

Un Duque de Gandía
de Valencia birrey, de Borjas gloria
que en esta Compañía
eternizando su felix memoria
hallará en roto manto
de Rey, corona púrpura de santo

[...]

Tal y como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, nos encontramos ante un producto dramático que, inspirado en las formas clásicas del teatro jesuita, no solo se aparta formalmente del modelo tripartito imperante en la época, sino que, además, no incorpora las principales innovaciones argumentales del teatro hagiográfico de su tiempo, pues ni hay tramas secundarias que se alternen con las vivencias del santo ni aparece ningún personaje que recuerde al gracioso.⁸²⁸ Sin embargo, pese a esta manifiesta distancia con respecto de los gustos generalizados entre el respetable, debía tratarse de una composición bastante atractiva, pues a través de la combinación de los espectaculares efectos de tramoya, su cuidada escenografía, las hilarantes y dilatadas *actio* cómicas, la danza y la música coral, el dramaturgo conformó un nutrido espectáculo capaz de encandilar al público, pese a su obsoleto modelo, y justificar su asistencia a la representación.

4.3.2.3.2. La *Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*

Si, según apuntamos páginas atrás, la *Comedia Segunda*, integrada por 2573 versos divididos en tres actos, es formalmente divergente con respecto de su predecesora,⁸²⁹ no lo es tanto en el plano argumental, pues sigue muy de cerca las formas de dramatizar la santidad que exhibe la *Comedia Primera*; así, la teatralización de las vivencias de Ignacio consiste en un entramado compuesto, principalmente, por pasajes en los que se amplifica la materia hagiográfica, escenas alegóricas íntimamente ligadas con las vivencias del padre fundador en las que o bien se refieren de forma resumida algunos episodios de su biografía o los entes alegóricos porfían por ganarse el alma de Ignacio, y, por último, una *actio* cuyo texto no ha llegado hasta nosotros, pues

Aquel es un Ignacio
noble azevedo cuya invicta alma
saldrá del cuerpo laço
al cuchillo francés; y en la isla palma
abrirá el puerto ella
a otras quarenta de su esquadra vella. (Padilla Zimbrón, 1993: 192-195)

⁸²⁸ Ciertamente es que, como quedó dicho, el Devaneo y el Engaño son personajes eminentemente cómicos; sin embargo, su comicidad radica en su cobardía y torpeza, no en ir profiriendo chanzas y comentarios mordaces, por lo que se trata de figuras bastante alejadas de la del donaire áureo.

⁸²⁹ La diferencia formal también se patentiza en la procedencia de los metros empleados, pues mientras que en la *Comedia Primera* la presencia de estrofas italianas suponía un 39% de la composición, en la *Comedia segunda* la proporción es algo menor, cerca de un 30%.

quien trasladó el texto no tuvo a bien copiarlo, aunque sí dio cuenta de su presencia en una acotación.⁸³⁰

Antes de profundizar en el estudio de la *Comedia Segunda* consideramos necesario apuntar que el texto presenta un final un tanto abrupto, hecho que nos incita a pensar que debe tratarse de una composición inacabada: la obra concluye con una intervención del coro en la que se alude al episodio inmediatamente anterior, en el que tres mozos propinan una paliza a Ignacio en Barcelona,⁸³¹ sin hacerse referencia explícita al final de la composición, como solía ser habitual en las obras de la época, ni despedirse el autor del público, hecho especialmente significativo si tenemos en cuenta el esmerado y extenso final con el que se daba cierre a la *Comedia Primera*.⁸³² Por otro lado, argumentalmente la pieza también queda inconclusa, pues, si como el propio Ángel custodio⁸³³ apunta en la loa “ayer hizo un soldado convertido / de guerras arduas a victorias claras / hoy da en estudiante y perseguido” (Padilla Zimbrón, 2004: 187), aún falta mucho en el texto para dar por concluido el ciclo académico de Ignacio y las diversas persecuciones que experimentó durante su vida estudiantil –las encarcelaciones de Alcalá y Salamanca y las diversas dificultades, hostigamientos incluidos, que experimentó en París; episodios y emplazamientos geográficos a los que se alude expresamente tanto en la loa⁸³⁴ como pocos versos antes de concluirse la composición, cuando el Demonio convoca a las Furias para que atormenten a Ignacio durante sus

⁸³⁰ “Salen los otros grumetes y de sus hurtos hacen el ‘Entremés de los ladrones’” (Padilla Zimbrón, 2004: 221). A este respecto cabe apuntar que tenemos constancia de entremeses de nombre similar como el de *Los lacayos ladrones* de Lope de Rueda o el *Entremés de los ladrones y el reloj* de Quiñones, por lo que es posible que la pieza a la que hace referencia el manuscrito fuera una composición cómica bastante conocida y, en consecuencia, el copista considerara innecesario transcribir su texto.

⁸³¹ Se trata de un episodio recogido en la biografía del padre Lucas: “embiaron muchas vezes a amenazarlo, mas el pecho del santo no era de los que se ablandavan con lisonjas o se espantavan con fieros y amenazas. Viendo los cavalleros que esto no bastava, embiaron dos vezes a sus criados, y dos vezes le dieron de palos” (p. 123)

⁸³² Podría pensarse que el amanuense, al igual que no copió la *actio*, tal vez considerara innecesario transcribir los versos de despedida de la obra; sin embargo, si esto fuera cierto, ¿por qué se molestó en copiar la loa inicial? En nuestra opinión, estas lagunas se explicarían no por desidia del copista, sino porque el comediógrafo no llegó a concluir la obra.

⁸³³ Según el texto, la loa debía recitarla el mismo actor que interpretase al Ángel custodio el día anterior: “El mismo Custodio que despidió la gente echa la loa del día segundo con las octavas que se siguen” (Padilla Zimbrón, 2004: 183).

⁸³⁴

En Barcelona os golpearán las venas,
y al gozo en ellas abriréis venero.
Los tribunales de Alcalá, a más penas,
se asombrarán de veros más entero.
En Salamanca arrastraréis cadenas,
volviendo en oro puro el blanco acero.
Escarnecido, roto, hambriento, helado,
en la cruz os dará París el grado. (Padilla Zimbrón, 2004: 187-189)

estudios,⁸³⁵ siendo precisamente el pasaje de la paliza la escenificación de la derrota del maligno en su embate inicial.⁸³⁶ Por tanto, tras este primer asalto a la voluntad de Ignacio deberían escenificarse los otros tres o, como mínimo, la conclusión de sus estudios en París, momento en el que Ignacio se convierte definitivamente en soldado de Dios y en el que reúne a su alrededor al núcleo fundacional de la Compañía de Jesús. Dicho esto, a nuestro juicio no cabe duda de que si el texto no recoge estos pasajes es porque quedó inconcluso,⁸³⁷ por lo que, si bien a priori presenta una segmentación tripartita, la voluntad del dramaturgo debía ser dividir la obra en cinco actos, tal y como había dividido la primera parte de la biología.

Hechas estas puntualizaciones, podemos comenzar con el estudio de la obra. Como quedó dicho unos párrafos atrás, el poeta tiende, al igual que en la *Comedia Primera*, a la amplificación de la materia hagiográfica al dramatizar las vivencias de Ignacio, hecho evidenciado claramente en el largo pasaje en el que el dramaturgo recrea su visita a los Santos Lugares. Episodio que, si bien es referido en las biografías del padre fundador en unas pocas líneas,⁸³⁸ en su teatralización vemos a Ignacio repetir, guiado por la Religión, el camino que Cristo siguió hasta el Calvario;⁸³⁹ particular

⁸³⁵ Batid, batid las serpientes alas,
y de veneno y de malicia llena,
ocupad presta las famosas salas
do el Llobregat, Henares, Tormes, Sena
abren teatros a la sabia Palas,
para que al estudiante, en larga vena,
el Tormes, Sena, Llobregat, Henares
le bullan más que peces los pesares. (Padilla Zimbrón, 2004: 329-331)

⁸³⁶ De hecho, siguiendo la práctica de esta comedia de que los entes hacen alusión primero a pasajes de la vida de Ignacio que luego serán escenificados en las tablas, el Engaño, unos versos antes de representarse la paliza, le anuncia al Demonio la derrota de las Furias y hace alusión al río catalán que había mentado el maligno al enviar a la tríada mitológica a atormentar al padre fundador: “al Llobregat atónito pasmaron, / vestidos de tres furias, tres mozuelos / que dos veces a Ignacio apalearon” (Padilla Zimbrón, 2004: 335).

⁸³⁷ En cuanto a los motivos que pudieron propiciar que el dramaturgo dejara la comedia inacabada, lo lógico es pensar en el desastre naval que, según Padilla Zimbrón, motivó la cancelación de los festejos previstos para honrar al arzobispo Manso, por lo que la inconclusión de la *Comedia Segunda* respaldaría la hipótesis de la estudiosa mexicana de que las obras que conforman la biología no llegaron nunca a representarse.

⁸³⁸ Pedro de Ribadeneyra da cuenta de la visita del santo guipuzcoano en los siguientes términos: “No se puede explicar el gozo y alegría que nuestro Señor comunicó a su ánima con sola la vista de aquella santa ciudad, y cómo le regaló con una perpetua y continua consolación todo el tiempo que estuvo en ella, visitando muy particularmente y regalándose en todos aquellos sagrados lugares en que hay memoria haver estado Christo nuestro redemptor” (ff. 32r-32v).

⁸³⁹ ¡Oh!, si a mí se trasladara
hoy tu espinoso aparato,
viérase aquí otro retrato
de tu dolorida cara.
Que el que en esta calle vio,
en un lienzo, una mujer,
tú eras al parecer

viacrucis que termina en el Santo Sepulcro, donde el Ángel, la Religión y el Celo ofrecen al santo guipuzcoano las insignias de la pasión, y en el que el dramaturgo emplea cerca de ochocientos versos.

También nos encontramos, al igual que en la *Comedia Primera*, con cuadros protagonizados por los entes alegóricos en los que, o bien porfían entre sí por el alma de Ignacio –un buen ejemplo de estas escenas sería la disputa que mantienen en los primeros compases de la pieza el Devaneo y el Engaño con el Celo, que concluye, tras la intervención auxiliadora del Ángel, con la expulsión de los entes maléficos de Tierra Santa,⁸⁴⁰ adonde habían llegado haciéndose pasar por grumetes del barco en el que viaja Ignacio– o relatan pasajes de la biografía del padre fundador, como la escena en la que, inserta también en una de estas confrontaciones dialécticas, se resumen las circunstancias del viaje de vuelta a Italia del santo guipuzcoano.⁸⁴¹ A este respecto cabe

y en la ciudad era yo.

[...]

¿Dónde estás bulto divino?

Calle santa, dime, ¿dónde

en tres dobleces le esconde

un blanco sudado lino?

Sorda calle, ¿con quién hablo?

Respóndeme, calle muda;

vosotras, piedras, sin duda,

escondéis este retablo.

[...]

Dichosas piedras, ¿cuáles

de aquel sudor sois rastrojos?

Arrastraos por aquí, ojos,

que aquí hay rastro de sus pies. (Padilla Zimbrón, 2004: 229-231)

840

Sombras infames, vil par.

Mando que al punto dejéis

esta tierra y que os tornéis

a los abismos del mar. (Padilla Zimbrón, 2004: 211)

841

De Chipre a Italia tres velas

zarparon a un tiempo mismo,

haciendo del viento espuelas,

a las corredoras velas,

sobre el bonancible abismo.

[...]

Acogió al pobre, al roto

otro roto y pobre barco,

dando contra el suelto Noto

al frágil leño un piloto,

y un freno al soberbio charco.

[...]

Las dos soberbias e hinchadas,

de altos bordes, dobles cascos,

del agua ya retocadas,

al primer tris vi quebradas,

como vidrio entre peñascos.

Y la flaca navecilla,

destacar que resulta bastante llamativo que en la comedia se combinen estos pasajes narrativos con la inmediata dramatización de los hechos relatados, como ocurre con el episodio de la paliza que sufre Ignacio en Barcelona, tal y como ya hemos apuntado, o en la escena del descenso del Monte de los Olivos, en la que Ignacio es hostigado por un cristiano de la cintura,⁸⁴² pues tras ser referido el violento episodio⁸⁴³ por el Ángel, el Celo y la Religión,⁸⁴⁴ los tres asisten arrodillados⁸⁴⁵ a su representación en las tablas. Por otro lado, también merece ser destacado en estas líneas que las porfías entre los entes alegóricos se integran en la dramatización de episodios de la biografía de Ignacio, pues mientras que en la *Comedia Primera* estas contiendas dialécticas no tenían lugar en presencia del santo guipuzcoano, en la pieza que nos ocupa el comediógrafo combina disputa alegórica y materia hagiográfica al atribuir la captura de Ignacio por las tropas españolas en Lombardía al influjo del Engaño, que les hace creer que es un espía;⁸⁴⁶

a más contrastes más ágil,
olas y vientos humilla,
quebrando todo en su quilla
como en roca vidrio frágil. (Padilla Zimbrón, 2004: 307-311)

⁸⁴² Según apunta Rambla, este era el nombre con el que se conocía en la época a los cristianos sirios que servían en el convento de Montesión (2011: 57).

⁸⁴³ Si bien ya se hacía alusión al pasaje en la autobiografía de San Ignacio, la violencia con la que actúa el cristiano de la cintura viene atestiguada en la hagiografía de Ribadeneyra: “Como los padres de San Francisco le echaron menos, entendiendo el peligro que corría de su vida, embiaron a buscarle a un cristiano, de los que llaman de la cintura, plástico de la tierra, que servía en el monasterio. Este le halló que ya bolvía lleno de gozo y consuelo, y arremetió a él con un palo en la mano, y con rostro severo y con un semblante enojado y espantoso, le asió del brazo riñéndole ásperamente y amenazándole porque se había metido en tan manifiesto peligro; y tiró de él, como que lo quisiese llevar medio arrastrando, pero Ignacio no resistió, antes siguió con mucho amor y voluntad al que le llevaba, porque fue particular el regalo que su ánima en este trance sintió. Ca vio sobre sí a Christo nuestro salvador, como que caminava y iba delante de él, desde que el otro le travó del brazo hasta que llegaron a las puertas del convento, y con este favor celestial pasó Ignacio con más alegría su trabajo” (ff. 33v-34r).

⁸⁴⁴

RELIGIÓN	Qué furioso le arrastra, qué inhumano le golpea el cristiano de la cinta. Ignacio la cintura hace al cristiano. [...]
ÁNGEL	Qué sereno que baja y qué gozoso, golpeado el cuerpo por el monte abajo, tendido el paso el huelgo presuroso. [...]
CELO	¡Oh favor raro! Venturoso el día en que al estudio puesto mi estudiante halló para cursar tal Compañía.
RELIGIÓN	Llevando al mismo original delante, saldrá el traslado fiel y un fiel retrato cual será si al deshecho es semejante. (Padilla Zimbrón, 2004: 283-285)

⁸⁴⁵ “Arrodillados los tres. Sale Jesús delante con la librea que Ignacio sacó cuando se entró al monte Olivet. Sale Ignacio tras él y golpeándole un cristiano de la cinta” (Padilla Zimbrón, 2004: 287).

⁸⁴⁶

ENGAÑO	¡Ah, de la guardia española!
1 ^{ER} SOLDADO	La atalaya hace señal.
ENGAÑO	Hacia el camino real parece una espía sola.
2 ^O SOLDADO	¿Y qué señas trae de espía?

quedó dicho, la presencia de una escena de carácter jocoso, el *Entremés de los ladrones*. Sin embargo, pese a la presumible voluntad del dramaturgo, lo cierto es que la *Comedia Segunda*, tal y como la conocemos, resulta una pieza bastante sobria, pues a la ausencia de cuadros cómicos hay que sumarle el que el Devaneo y el Engaño, personajes eminentemente cómicos en la *Comedia Primera* según vimos páginas atrás, no reciben la misma caracterización en la comedia que nos atañe, pues vienen a funcionar tan solo como entidades alegóricas opuestas a la virtud de Ignacio. No obstante, a pesar de esta ausencia de *actio* humorísticas y a la caracterización seria de las entidades malignas, pueden percibirse en algunos pasajes de la *Comedia Segunda*, curiosamente protagonizados por el Devaneo y el Engaño, indicios de que la intención del dramaturgo era dotar a su obra de cierto toque cómico: nos referimos a la escena en la que las entidades malignas se enfrentan, en el arranque de la comedia, al Celo y al Ángel, en la que, como ya hemos anotado, la presencia de los grumetes, asombrados primero y aterrados después⁸⁵⁰ por la fantástica escena que, desde su punto de vista, ofrecen el Engaño y el Devaneo, confiere cierto aire desenfadado al pasaje, y al cuadro en el que el Devaneo, haciéndose pasar por cristalero “con una cesta llena de vidrios” (Padilla Zimbrón, 2004: 291), pretende engatusar a Ignacio y el coro, a través de sus intervenciones, va burlándose de la fragilidad de sus embustes.⁸⁵¹

Como puede observarse, el coro también está presente en esta composición y, al igual que en la *Comedia Primera*, su función consiste, aparte de estas intervenciones picantes que acabamos de apuntar, en ir aderezando lo representado en las tablas a través de la música coral. Sin embargo, en la *Comedia Segunda* los pasajes músico-corales son ligeramente distintos, pues mientras que en la *Comedia Primera* estas escenas eran interpretadas exclusivamente por el coro, en la pieza que nos ocupa las secciones melódicas están abiertas a la participación de otros cantores; buen ejemplo de ello puede observarse en los primeros compases de la obra, pues tienen lugar varias secciones corales polifónicas en las que intervienen el piloto, el maestro y el coro.⁸⁵²

⁸⁵⁰ “Quedan los grumetes despavoridos y prosiguen en su porfía los dos” (Padilla Zimbrón, 2004: 211).

⁸⁵¹ CORO Saca tu vidrio al mercado
 y verás
 que suena todo a cascado,
 y tú más.
 DEVANEIO ¿Yo con cascos? ¿Qué decís?
 CORO Tris, tras, tras, tris, tris, tris. (Padilla Zimbrón, 2004: 293)
⁸⁵² PILOTO Arría la mayor.
 CORO Nombre de Dio.

Precisamente en esta escena inicial se constata el esmero con el que el dramaturgo tenía pensado llevar su composición a las tablas, pues este canto coral a varias voces es la saloma que guía el atraque del navío que aparece, siguiendo el son que marcan los cantores, por uno de los laterales del escenario;⁸⁵³ a este elemento escenográfico móvil hay que sumar, por un lado, “la ribera del mar” (Padilla Zimbrón, 2004: 183) a la que hace alusión la acotación previa al arranque de la loa por parte del Ángel, que debía estar ubicada en el lateral por donde aparece el barco, y las representaciones, entendemos que pintadas en bastidores, de los distintos lugares de Palestina a los que alude el Ángel en su monólogo: los montes Tabor y Carmelo, el mar Muerto, el río Jordán... A esta nutrida escenografía habría que ir añadiendo, conforme van dramatizándose las vivencias de San Ignacio en Tierra Santa, el monte Calvario, ante el que el padre fundador se arrodilla durante su viacrucis y que, probablemente, debía tratarse de una reproducción pictórica, y el Santo Sepulcro, réplica de la roca donde según la tradición se depositó el cadáver de Cristo, que según se colige del texto debía consistir en un sarcófago⁸⁵⁴ lo suficientemente amplio como para que cupieran en su

MAESTRE	Enlaza trapo ha.
CORO	Nombre de Dio.
MAESTRE	Verga en alto ha.
CORO	Nombre de Dio.
	[...]
MAESTRE	¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! Nombre de Dio.
CORO	Iza.
MAESTRE	¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! Santa María.
CORO	Iza.
MAESTRE	Ah! ¡Ah! ¡Ah! Santo Petro.
CORO	Iza.
MAESTRE	¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! Santo Pablo.
CORO	Iza.
MAESTRE	¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! Iza.
CORO	¡Ah!
	[...]
PILOTO	Arria trinquete.
CORO	¡Ah!
MAESTRE	¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!
CORO	Tierra de Dio.
MAESTRE	Iza.
CORO	¡Ah! Tierra de Cielo.
MAESTRE	¡Ah! ¡Ah!
CORO	Iza por tu velo. (Padilla Zimbrón, 2004: 193-195)

⁸⁵³ “Suenan la salva del puerto y la saloma del navío que aparece por un lado, mostrando sus velas y gallardetes, quedándose el Ángel en el tablado como a dar ayuda a los que saltan en tierra” (Padilla Zimbrón, 2004: 193).

⁸⁵⁴ Mil veces de nuevo adoro,
 piedra, tus reales venas,
 pues he hallado a manos llenas
 en ti tan rico tesoro.
 Mejoraste la presea

interior las tres entidades celestiales y los instrumentos de la pasión, y cuya aparición, según reza una acotación, debía tener “grande aparato y propiedad” (Padilla Zimbrón, 2004: 221), por lo que es posible que el dramaturgo tuviera en mente emplear un escotillón y algún artefacto elevador.⁸⁵⁵ En el acto segundo, según sugieren las didascalias, estaba prevista la recreación del Monte de los Olivos y de la piedra en la que, según la tradición, imprimió Jesucristo su huella al ascender a los cielos;⁸⁵⁶ lamentablemente, se trata del último componente escenográfico del que da cuenta el texto dramático, pues a partir de este momento las referencias a los elementos que representan los distintos emplazamientos por los que transcurre la acción dramática brillan por su ausencia. Tan solo se constata el uso de efectos ígneos en la desaparición del Devaneo que da cierre al pasaje en el que aparece disfrazado de cristalero,⁸⁵⁷ al que ya hicimos alusión en su momento, aunque también debían intervenir, pese a no estar reflejado en el texto, en el resto de apariciones de entidades malignas en las que mediaba el escotillón.

A modo de colofón cabría apuntar que, si bien en una primera aproximación podría pensarse que la *Comedia Segunda* sigue un modelo opuesto al de la pieza que encabeza la bilogía al presentar una segmentación tripartita, una mirada atenta permite observar que, en realidad, se trata de una composición en total sintonía con la *Comedia Primera*, pues su división en tres partes es, a nuestro juicio, circunstancial y ajena a la voluntad del dramaturgo. Para nosotros el propósito que movió al poeta a componer

de mi Jesús, noble caja,
yo te pedí su mortaja
y tú me das su librea.
Todo lo das, cofre abierto,
pues lo que de ti recibo
es librea para un vivo
y mortaja para un muerto. (Padilla Zimbrón, 2004: 253)

⁸⁵⁵ Las acotaciones de este pasaje son un tanto ambiguas, hecho que induce a pensar que en las apariciones de los entes celestiales debía mediar una tramoya aérea: “Ignacio en el sepulcro. En lo interior de él, el Celo, la Religión y el Ángel, que salen a su tiempo del cielo” (Padilla Zimbrón, 2004: 241); sin embargo, en una acotación posterior se indica que “Ignacio se queda como en éxtasis sobre la piedra del Santo Sepulcro. Sale de él [el] Celo” (Padilla Zimbrón, 2004: 245) y, anteriormente, antes de que llegue Ignacio al sepulcro, el Ángel, tras abrirlo –el Ángel abriendo el sepulcro santo” (Padilla Zimbrón, 2004: 221)– se introduce en su interior –“Quédase dentro del sepulcro el Ángel” (Padilla Zimbrón, 2004: 225), por lo que, como ya apuntamos, la representación del Santo Sepulcro debía tratarse de una sarcófago que simulase ser de piedra.

⁸⁵⁶ “Aquí aparece en lo alto Ignacio abrazado con la piedra. Aquí en lo alto del monte aparece Ignacio haciendo lo que van diciendo” (Padilla Zimbrón, 2004: 279). A tenor de la información que ofrece esta acotación puede inferirse que el dramaturgo debía tener en mente emplear nichos en la representación de su composición, al igual que en la *Comedia Primera*; algo bastante lógico, pues entendemos que en el caso de haber sido representada la bilogía mexicana, ambas piezas habrían compartido escenario y, por tanto, los mismos medios escenotécnicos.

⁸⁵⁷ “Húndesele su vidrio y él al abismo, entre fuego y humo” (Padilla Zimbrón, 2004: 311).

ambas comedias es bastante claro: pretendía escenificar las vivencias de San Ignacio previas a la fundación de la Compañía, el peregrinaje espiritual y físico que le permitió pasar de soldado mundano a soldado divino tras concluir sus estudios de Teología en París, utilizando, para ello, el modelo clásico del teatro jesuita. Labor que quedó truncada, posiblemente al cancelarse las celebraciones para las que el dramaturgo estaba componiendo su biografía y que, por algún motivo, decidió no concluir; hecho que si de por sí ya resulta bastante llamativo, pues perfectamente podría haber terminado la *Comedia Segunda* para escenificarla en otro contexto, máxime teniendo en cuenta lo avanzado de su redacción, lo es aún más si tenemos en cuenta que al estar ambas composiciones ideadas para ser representadas de forma complementaria no solo estaba desechando todo el esfuerzo y trabajo invertido en la *Comedia Segunda*, sino que también estaba condenando al ostracismo a la *Comedia Primera*. ¿Qué pudo motivar esta decisión del dramaturgo? El abanico de supuestos que podría dar respuesta a esta cuestión, anclado lamentablemente en la conjetura, poco aporta a la historia teatral de la Compañía de Jesús y a esta investigación, por lo que nos abstenemos de realizar hipótesis a este respecto con la esperanza de que algún día la investigación literaria resuelva esta incógnita.

4.3.2.4. La comedia *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París*

Llega el momento de centrar nuestra atención en la comedia *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París*, cuyo texto ha llegado hasta nosotros en una suelta⁸⁵⁸ en la que, aunque no figura fecha ni lugar de impresión, su tipografía parece indicar que fue impresa en el siglo XVII.⁸⁵⁹ En cuanto a su autoría, Elizalde atribuía la obra, sin aportar más datos, al padre Diego Calleja⁸⁶⁰ (1956: 296), pues el impreso otorga su paternidad a “un ingenio de esta corte” (p. 1); atribución que nos parece plausible, pues si realizamos una comparativa métrica entre la composición que nos ocupa y las otras dos piezas del padre Calleja que estudiaremos en esta tesis, las comedias de *El fénix de España* y *El sol en Oriente*, vemos que presentan ciertas concomitancias: bajo porcentaje de metros de procedencia italiana –un 5’6% en *La luz del sol de Oriente, San*

⁸⁵⁸ La Biblioteca Nacional de España, la British Library y las bibliotecas de las universidades de Sevilla y Valencia conservan copias de esta suelta.

⁸⁵⁹ Fajardo recoge esta comedia en *Títulos de todas las comedias que en verso español o portugués se han impreso hasta el año de 1716* (f. 33r), catálogo manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, hecho que respaldaría la datación que puede inferirse de la tipografía de la suelta.

⁸⁶⁰ Nacido en Alcalá de Henares en 1639 (*CATEH*, ficha 265), antes de ingresar en 1663 en la orden ignaciana ya contaba con cierto prestigio como dramaturgo, pues había compuesto algunas obras en colaboración con León Marchante (Elizalde, 1987: 248).

Ignacio en París– y profusión en el empleo del romance, estrofa que supone un 60% de la composición.

Como su propio título sugiere, la acción de la comedia se desarrolla durante la estancia de San Ignacio en París, y en ella, siguiendo los moldes de la comedia de santos, viene a mostrarse a través de la conversión de la práctica totalidad de los personajes que aparecen en las tablas –exceptuando al gracioso, criado de San Francisco Javier, y a San Francisco de Borja– la labor proselitista que ejerció Ignacio durante sus estudios en la universidad parisina mediante su ejemplo y sus *Ejercicios espirituales*.⁸⁶¹ Sin embargo, pese al protagonismo absoluto e indiscutible del padre fundador, la dramatización de sus vivencias se supedita al desarrollo de dos subtramas amorosas, imbricadas una en la otra, que vienen a ser el verdadero motor de la acción dramática, quedando, en consecuencia, la materia hagiográfica relegada a un segundo plano. De hecho la comedia arranca con estas intrigas secundarias, pues vemos cómo Francisco Javier detiene a Alberto, uno de los implicados en estas tramas, para que no la emprenda a golpes con Ignacio por haber estorbado sus galanteos con madama Laura,⁸⁶² joven entregada a los placeres mundanos que no duda en corresponder a varios galanes,⁸⁶³ a

⁸⁶¹ Se trata de un libro que contiene diversas reflexiones y ejercicios de meditación basados en la experiencia eremítica de Ignacio en Manresa cuya realización, a día de hoy, sigue siendo obligada para ingresar en la Compañía.

⁸⁶² ¿Qué ha de ser? Estar ahora
a una reja divirtiendo
con madama Laura un rato
perdido por hacer tiempo
de que pase vuestro Víctor,
que del grado de maestro
esta noche os da la Escuela
de París, cuando resuelto
ese hombre, cuya importuna
hipocresía padezco
años ha, llegó a la reja
con la voz baja diciendo
que temiésemos a Dios,
que la muerte, que el Infierno,
que el pecado y otras cosas
de este jaez que me hicieron
[...]
salir de mí; quise darle
de cintarazos, y en esto
llegasteis vos a valerle,
que a no llegar yo os prometo
que a su hipocresía llegara
de una vez el escarmiento. (pp. 1-2)

⁸⁶³ ¿Cuándo, Arnesto, desde el día
que empezó nuestra amistad
habéis visto falsedad
en mí? Pues la cortesía

cuyo servicio entra, por mediación del santo guipuzcoano, doña Isabel,⁸⁶⁴ dama alcaláina que acaba de llegar a París en busca del joven que, tras prometer desposarla, la deshonoró marchándose a la ciudad del Sena; pronto se encuentra la española con Alberto, su amante prófugo, pues el galán, buscando encontrarse con madama Laura, se topa en casa de la dama francesa con Isabel, haciéndole saber la joven a su prometido que conserva las cartas en las que prometía desposarla y que pretende llevarlo a los tribunales para obligarlo a cumplir su promesa.⁸⁶⁵ Ante tal amenaza, Alberto intenta arrebatarse a doña Isabel la correspondencia por la fuerza, hecho que mueve a madama Laura, que ha asistido a escondidas al reencuentro entre ambos, a salir en defensa de su criada;⁸⁶⁶ sin embargo no necesitará la alcaláina el auxilio de su ama, pues la joven se ve asistida en este trance por una pintura de San Ignacio que ha colgado sobre el dintel de su alcoba al instalarse, y que, cuando Alberto intenta irrumpir en el dormitorio de la joven, se interpone en su camino para cortarle el paso,⁸⁶⁷ quitándole la efigie la palabra

de admitir yo por mi estado,
sin recelo de otras quejas,
conversación en mis rejas
y visitas en mi estrado
no es falsedad. (p. 7)

864 Ayer ofrecí a Loyola
recibirla, porque instó
tanto el buen hombre que en mí
fue su ruego señorío,
y casi sin albedrío
y aun por fuerza la admití. (p. 8)

865 sabed que resolución
traigo de seguir el pleito
que ya en Alcalá salió
en favor mío, las firmas
vuestras, que testigo son
de mi verdad, tan conmigo
las he traído, que no
quise fiarlas jamás
de llaves, que una traición
es tan bárbara en sus tratos
que muchas veces cambió
solo a un pedazo de hierro
el oro de más valor. (p. 11)

866 ALBERTO Pues si ellas están contigo,
y quitándotelas hoy
puedo romperlas, ¿qué aguarda,
enemiga, mi furor
en quitártelas?

DOÑA ISABEL ¡Ignacio
santo, defendedme vos!

LAURA ¡Aún saldré yo a defenderla! (p. 11)

⁸⁶⁷ “Al querer entrar por la puerta por donde se entró doña Isabel, caerá una pintura de San Ignacio con la sotana de color que la traen los novicios, y capaz de cubrir la puerta” (p. 11).

a madama Laura cuando sale en defensa de Isabel.⁸⁶⁸ El lance mueve a la dama parisina a romper su relación con Alberto, por lo que el joven, tras personarse Ignacio en casa de la madama para visitarla, pretende aliviar su frustración apuñalando a Ignacio. Tiene lugar entonces un nuevo prodigio en las tablas, pues al levantar Alberto el brazo para asestar una cuchillada “se le cae el puñal, quedando con ademán de no poder moverle” (p. 12) y sintiendo un ardor helado que le recorre la extremidad que solo remite cuando el santo le toca el brazo; experiencia que propicia la conversión del joven, pues tras comprobar en sus carnes el favor divino del que goza Ignacio, promete enmendar su pasada vida disoluta,⁸⁶⁹ para lo que el santo lo instará a realizar los *Ejercicios espirituales* junto a Francisco Javier.⁸⁷⁰

En la segunda jornada vuelve a emerger la intriga protagonizada por Alberto e Isabel, pues la alcaláína se entrevista con Ignacio para hacerle saber que su amado, tras haber concluido los ejercicios, ha pospuesto la boda hasta realizar un periodo de penitencia en soledad;⁸⁷¹ ante tal noticia, el santo le pide a Isabel que le facilite los

⁸⁶⁸ ALBERTO ¿Quién ha de ampararte?
 DENTRO IGNACIO Yo.
 LAURA ¡Qué horror!
 LOBATO ¡Qué miedo!
 ALBERTO ¡Qué acaso!
 LAURA ¿Qué es esto? ¡Que aún no intentó el yo ser palabra mía

⁸⁶⁹ cuando fue de Ignacio voz! (p. 11)
 Santo Ignacio, a vuestras plantas
 hacer una confesión
 general prometo; ofrezco
 enmendar la diversión
 de mi vida, ofrezco estar
 a cuanto me mandéis vos. (p. 13)

⁸⁷⁰ Ignacio hace conocer al público de sus intenciones con Alberto a través de un diálogo que mantiene con San Francisco Javier:

SAN JAVIER ¿Y cómo para este estado tendré los medios propicios?
 SAN IGNACIO Haciendo unos ejercicios que tanto habéis rehusado; buen compañero os he hallado.
 SAN JAVIER ¿Quién?
 SAN IGNACIO Alberto.
 SAN JAVIER Estoy dudoso.
 SAN IGNACIO Pues no estéis sino gozoso.
 SAN JAVIER Hacerlos con él os pido.
 SAN IGNACIO ¡Veis cómo él, arrepentido

⁸⁷¹ de un día, hace un fervoroso! (p. 15)
 y cuando yo esperaba que saliera de ejercicios a hacer mi honor felice, me hallo con un papel en que me dice que otra, y mil veces, su palabra envía de ser mi esposo, y todo su menaje,

ropajes más lujosos de Alberto y se dirige a la cueva donde el joven está realizando su penitencia, pues al estar muy próximo al lugar donde acampan las tropas de Carlos I⁸⁷² teme que sea apresado;⁸⁷³ no le cuesta mucho a Ignacio convencer a Alberto, al que encuentra en una gruta vestido de ermitaño, pues tan solo necesita recordarle su deber de contraer matrimonio con Isabel⁸⁷⁴ e instarlo a cambiar sus ropajes, pues esos son los designios divinos.⁸⁷⁵ Finalmente, la resolución de esta subtrama tiene lugar en el

ropa y vestidos, que me remitía
para ayuda de costa a mi viaje;
que a Alcalá me volviese, y que ofrecía
a mí la honra, el lustre de mi linaje
restituir después que penitencia
haga de sus delitos en mi ausencia. (p. 20)

⁸⁷² Al ubicar el padre Calleja a las tropas españolas en Francia está incurriendo en un anacronismo, pues el inicio de la tercera guerra entre Carlos I y Francisco I es algo posterior al episodio de la jura de Montmartre, pasaje que da cierre a la composición dramática; el propósito de esta licencia es poder escenificar un encuentro de los tres santos de la Compañía, fruto del ingenio del jesuita alcalaíno, pues Francisco de Borja participó en esta campaña militar, según refleja el padre Nieremberg en la hagiografía del santo gandiense: “Haviendo pasado a África el emperador don Carlos y vuelto de ella vitorioso y triunfante el año de mil y quinientos y treinta y seis [...] supo cómo el rey Francisco de Francia había despojado a su cuñado el duque Carlos de Saboya de gran parte de sus estados, determinó deshazer este agravio con las armas y embió a llamar a España algunos señores. Pareciéndole en esta ocasión al marqués don Francisco que estava obligado a acudir a su Príncipe en tan justa guerra, pidiendo licencia la emperatriz pasó a Italia [...] Alcançó en Lombardía al César, del qual fue amorosamente recebido [...] Entraron con poderoso exército por Francia hasta Aix y Marsella, esperando al Rey de Francia allí muchos días” (pp. 21-22).

⁸⁷³
mas ya sabéis quanto estorbo
es la dureza del juicio
para obedecer; lo más
que temo es saber que el sitio
donde va está muy cercano
del campo de Carlos Quinto,
y si le hacen prisionero
–que aun de pensarlo me aflijo–
pierde esta pobre señora. (pp. 21-22)

⁸⁷⁴ SAN IGNACIO Esto es venir a deciros
cuánto os engaña el discurso
vuestro, que aun mayor pecado
fía el desquite de muchos.

ALBERTO ¿Pecado es querer a un tiempo
de mis pasados insultos
ser yo mismo de mí mismo
juez, instrumento y verdugo?

SAN IGNACIO Verdugo, instrumento y juez,
aunque es el concepto culto
y está bien dicho, es pecado,
porque os quita todo junto
cumplir con lo que es justicia,
honra, conveniencia y gusto. (p. 25)

⁸⁷⁵ ALBERTO Estando en los ejercicios
resolví.

SAN IGNACIO Yo no lo dudo,
proseguir en esta cueva
con el pecado de injusto.
No nos cansemos, señor,

arranque de la jornada tercera, cuando Ignacio informa a Francisco Javier del matrimonio entre ambos jóvenes y de su inminente vuelta a España, ya que el santo, aprovechando que Alberto sabe de leyes y valiéndose de la buena posición de la familia Loyola, le ha conseguido al recién desposado un puesto de juez. Resuelta esta intriga, arranca de nuevo la protagonizada por madama Laura, pues pese al buen influjo que Isabel ha ejercido en ella a través de la lectura de los *Ejercicios espirituales*, la vuelta a París de Arnesto, antiguo amante de la dama, despierta de nuevo sus bajas pasiones y, pese a las reticencias iniciales, accede finalmente a citarse con él.⁸⁷⁶ Enterado Ignacio del futuro encuentro, intenta convencer al francés para que deje de requerir a la joven,

que vuestra vocación juzgo
que es solo cumplir la grave
obligación que se puso;
y así, manos a la obra,
entregadme luego al punto
cilicios y disciplinas,
y con Tomillo en lo oscuro
de la cueva entrad, poneos
el vestido más del uso

[...]

ALBERTO
SAN IGNACIO
ALBERTO

¿Vos lo mandáis?
Dios lo manda.

Así pues no dificulto
obedecer si con Dios
y vuestros órdenes cumplo. (p. 26)
Después, Tomillo, que a Francia
dejaron los españoles
volví a París con mi rey
y hallé en madama rigores
tales, como que ya hubiera
mudado en piedra lo dócil.
Juzgué que efectos de ausencia
serían, hasta que informe
tuve de que eran tristezas
de un corazón que, entre inmóvil
y arrepentido, hacer suele
bulto a las aprensiones.

[...]

Escribila que también
Ignacio con persuasiones
conmigo intentó lo mismo
varias veces, mas que en orden
a la enmienda, aunque le oía
muy cortés en los informes,
el otro oído guardaba
a mis hermanas pasiones.

[...]

Que hiciese lo mismo, al fin
persuadida de mis dones
y mis versos, que un soneto
no hay corazón que no postre
cuando en su papel envuelta
alguna joya se pone. (pp. 35-36)

876

viéndose forzado el santo, ante la insolente negativa de Arnesto,⁸⁷⁷ a obrar un prodigio para evitar que tenga lugar el encuentro amoroso: sumergirse hasta el cuello en un estanque gélido próximo a la casa de madama Laura,⁸⁷⁸ desde donde el santo lo reprende a voces; episodio con el que el padre Calleja da fin a la segunda trama amorosa, pues el suceso propicia la conversión del galán⁸⁷⁹ y que madama Laura quiera expiar sus pecados ingresando en un convento.⁸⁸⁰

Si argumentalmente la comedia que nos ocupa sigue la estela de la comedia de santos, también lo hace en lo tocante al humor, pues las funciones cómicas recaen

⁸⁷⁷ SAN IGNACIO Madama Laura, que hoy
escándalo es de la corte,
ejemplo fuera a no ser
por vuestras persecuciones,
que presentes de regalos,
preseas, versos de amores,
y continuos galanteos
no merecen otro nombre,
pues son calladas violencias
que instan a que se provoquen
los antes casi rendidos
femeniles corazones.
No la persigáis.

[...]

ARNESTO Pues logre
en otra parte esas mañas
de hipócritas invenciones. (pp. 36-37)

⁸⁷⁸ Recreación del prodigio del estanque que, como vimos en su momento, también tenía lugar en la comedia de *El dedo de Dios*.

⁸⁷⁹ ARNESTO ¡Qué espectáculo horroroso
es este, que me confunde
tanto el aliento que apenas
sé si me anima o se huye!
Padre Ignacio, ni aun el pecho
voces que pronuncie.

[...]

SAN IGNACIO ¿A Dios lo ofrecéis?

ARNESTO A Dios
lo ofrezco así, y que procure
de celo tan nunca visto
dar señas con mis costumbres,
que sean ejemplo a quien
a precipicios induje.
Salid, padre, y a vestiros
permitid que yo os ayude
si ya mi llanto no forma
otro estanque que os inunde. (p. 44)

⁸⁸⁰

A verle vengo, y pedirle
que una clausura me encierre
[...]
a donde de Magdalena
pueda –¡ay de mí! – prometerle,
ya que imité lo perdida,
que imite lo penitente. (pp. 46-47)

principalmente en Tomillo, criado de Francisco Javier caracterizado, en sintonía con el donaire áureo, por su alcahuetería,⁸⁸¹ su cobardía y sus comentarios mordaces; así, por ejemplo, cuando acompaña a Ignacio en su búsqueda de Alberto en la jornada segunda, al cambiar el joven de indumentaria Tomillo apunta jocosamente que “ya está aquí / muy galán nuestro cartujo” (p. 26) o al ver la mudanza de Arnesto tras el prodigio del estanque comenta que “al nadar en i[n]vierno es consecuencia / coger un mal francés con evidencia” (p. 45), empleando, como puede observarse, un humor muy blanco, en consonancia con las circunstancias y los intérpretes del teatro jesuita. No se trata del único recurso del que se vale el dramaturgo para conferir ciertos toques cómicos a su composición, pues combina estos comentarios jocosos con algunas referencias metateatrales⁸⁸² de las que puede desprenderse cierta comicidad; la primera referencia metadramática con tintes cómicos tiene por artífice a Tomillo, pues ante la rapidez con la que se cambia de indumentaria Alberto en la jornada segunda apunta que esta celeridad se debe a que el actor ya llevaba la ropa de galán debajo del hábito de

⁸⁸¹ Al ser criado del santo navarro, ejerce de alcahuete con los personajes masculinos que protagonizan las subtramas amorosas; de hecho, en el arranque de la composición se jacta de su labor de tercero con Alberto ante Lobato, sirviente del galán español:

TOMILLO Sirvo a mi amo don Francisco
 Javier, mas aquí en secreto
 a su amo también sirvo.

LOBATO ¿De qué?

TOMILLO ¿Sabe que hay un pueblo
 que se llama Alcalá?

LOBATO Sí.

TOMILLO ¿Y otro Huete?

LOBATO También selo.

TOMILLO Pues de qué sirvo sabrá
 si hace de ellos un compuesto. (pp. 6-7)

⁸⁸² Como veremos en lo sucesivo, las obras del padre Calleja tienden a presentar referencias metadramáticas, por lo que puede afirmarse que la metateatralidad, y en particular su utilización con fines humorísticos, es una de las características de su estilo dramático. En cuanto a la comedia que nos atañe, quizá la referencia más representativa sea la que tiene lugar durante la escenificación de la conversión de San Francisco Javier, momento en el que cambia sus ropajes con Lobato:

Ya, Javier, en la comedia
 de esta vida no haréis más
 papel de galán, en ella
 el de humilde religioso
 os toca; y si es consecuencia
 que en la comedia se vista
 del papel que representa
 cada uno, esta sotana
 será para vos muy buena,
 y para el otro estas galas,
 que hermosas, ricas y nuevas
 de un soldado serán traje,
 y en vos ya son indecencias. (p. 31)

ermitaño.⁸⁸³ Si bien Tomillo, en su condición de gracioso, enuncia gran parte de estas referencias metateatrales cómicas, no será el único personaje en cuya boca ponga el padre Calleja estos comentarios, pues Lobato, tras cambiarse los ropajes con Francisco Javier, apunta en la misma línea que “Si no fuera en el tablado / qué brava ganga que fuera” (p. 32), ya que según evidencian las didascalias el vestuario que luciera el actor que interpretara al santo navarro debía ser harto lujoso,⁸⁸⁴ y Flora, criada de madama Laura, cuando intenta convencer a su ama de que no corresponda a Arnesto se permite un comentario metateatral jocoserio aludiendo a lo impropio que es en las comedias “que una criada a su ama / le predique que sea buena” (pp. 39-40).

Como quedó dicho en su momento, la dramatización de las vivencias de San Ignacio queda supeditada al desarrollo de las intrigas amorosas, hecho que propicia que la materia hagiográfica tenga muy poco peso en la pieza y que quede reducida, principalmente, a las típicas relaciones verbales de hechos de los santos⁸⁸⁵ que se emplean en el teatro hagiográfico, según venimos viendo en estas páginas, para enlazar los distintos episodios que tienen lugar en las tablas y que en esta comedia vienen a funcionar como mero trasfondo de la santidad y virtud de Ignacio; circunstancia que se ve agravada por el hecho de que poco de lo que vemos realizar al padre fundador en el escenario se corresponde con hechos referidos por sus biógrafos, a excepción de algún milagro o de la capacidad premonitoria que le atribuyen al santo sus hagiografías. Hecho que se acrecienta aún más al permitirse el padre Calleja intercalar, a modo de

⁸⁸³ SAN IGNACIO ¡Presto le has vestido!
TOMILLO Ese reparo le pondrá alguno
 sin ver que en el vestuario
 todo estaba muy a punto,
 y debajo del sayal
 tuvo el *al*, que dice el vulgo. (p. 26)

⁸⁸⁴ “Sale San Francisco Javier de camino con dos pistolas en la cinta, espada y lo más rico de vestido que pueda” (p. 27).

⁸⁸⁵ Se trata de pasajes en los que distintos personajes dan cuenta de algunos de los episodios vividos por Ignacio, como las circunstancias que motivaron su conversión o algunas de las dificultades que vivió en Alcalá. A este respecto resulta bastante interesante que el padre Calleja se haga eco de un episodio, ocurrido precisamente en Alcalá, en el que un contrario del santo pronostica su propia muerte al proferir que si el guipuzcoano no merecía morir quemado, que muriese él de esta forma; la relevancia de este hecho radica en que la única hagiografía de las que hemos manejado en la que aparece el nombre del susodicho según figura en el texto dramático—“Había en el lugar un caballero, / don Lope de Mendoza se llamaba” (p. 41)— es la del padre Francisco García: “Estaba Lope de Mendoza muy sentido con el Santo porque con grande libertad le había reprehendido de un escándalo que dava en la villa [...] y volviéndose a Luzena le dijo: ‘¿Es posible que un hombre como vuestra merced ande pidiendo limosna para un hombre como este, hipócrita y alborotador?’. Y añadió: ‘Quemado muera yo si este no merece ser quemado’” (p. 136). En consecuencia, si realmente el padre Calleja manejó la biografía del santo publicada por Francisco García en 1685, habría que atrasar, como mínimo, la composición de la comedia hasta esta fecha.

amplificación, un pasaje en el que, cayendo en el anacronismo, hace coincidir a San Ignacio y a San Francisco Javier con San Francisco de Borja; escena que, por otro lado, poco aporta a la comedia salvo hacer exhibir a Ignacio una vez más sus habilidades premonitorias, augurando el futuro desengaño del santo gandiense,⁸⁸⁶ y fundir a los tres santos en un entrañable abrazo en las tablas.

En cuanto al apartado escenotécnico, la pieza del padre Calleja no destaca por requerir grandes complicaciones para representar los distintos prodigios que tienen lugar en ella, consistentes principalmente en milagros relacionados con el santo; así, el primero de ellos, el del retrato parlante que impide a Alberto arrebatarse a Isabel las cartas, no requiere de especial tramoya para ser ejecutado en escena, pues tan solo había que dejar caer una pintura que estuviera sobre la puerta por la que huye la alcaláina en el momento oportuno y que, como apunta una acotación, el actor que interpretara a Ignacio estuviera oculto tras el paño.⁸⁸⁷ Tampoco requería complicaciones el segundo prodigio aparejado a este episodio, pues la paralización del brazo de Alberto cuando va a asestarle una puñalada al santo y el posterior ardor frío que experimenta en la

⁸⁸⁶ El encuentro entre los tres santos viene precedido de la aparición en escena del cadáver de una garza – “Cae en el tablado una garza ensangrentada y muerta” (p. 28)– hecho inspirado en la afición a la cetrería del santo gandiense y del que se valdrá San Ignacio para establecer un símil premonitorio entre el ave muerta y la emperatriz Isabel de Portugal, cuyo óbito motivó, como veremos en su momento, la conversión de San Francisco de Borja:

gran señor, en esa garza
lo que va de viva a muerta
en la hermosura, y cuán presto
su amor en lástima trueca.

Muy poco ha que la veríais

[...]

escondese del azor
entre las nubes, que negras
de envidia de su hermosura
más que la abrigan la nievan.

[...]

¡Pues qué cuando el aire cruza!

No dirán sino que piensa
que es emperatriz según
alta, grave y muda vuelta.
¡Qué hermosamente gallarda
al sol las plumas acerca!

[...]

Mírela bien vuexcelencia,
que apenas podrá decir
si era ella o no era ella
la que antes vio en tal altura
y ve puesta en tal miseria. (p. 29)

⁸⁸⁷ “Esto ha de ejecutarse estando el que hace al santo por adentro muy cerca de Laura, que saldrá luego” (p. 11).

extremidad tan solo tenían que ser simulados por el actor que interpretara al joven.⁸⁸⁸ Algún efecto lumínico debía mediar en el prodigio del cuadro cambiante de San Ignacio,⁸⁸⁹ pues como apunta una acotación “la cara del rostro va mudando colores conforme van diciendo los versos” (p. 39), rojo, amarillo y azul según parece sugerir el texto dramático;⁸⁹⁰ efectos que, por otro lado, no debían ser muy complicados de ejecutar, pues tan solo requerían una fuente de luz y cristales de colores. Algo más elaborada debía ser la escenificación del prodigio del lago, aunque las didascalias no aportan mucha información al respecto: “Córrese todo el bastidor del foro y aparece en el estaque sumido en él hasta la garganta San Ignacio” (p. 44); entendemos que el actor que interpretaba al santo guipuzcoano debía asomar la cabeza, al fondo del escenario,

⁸⁸⁸ Se trata de un prodigio que, como venimos viendo, debía ser bastante frecuente en las piezas protagonizadas por santos por su sencillez a la hora de ser representado, pues son varias las composiciones en las que hemos comentado escenas similares. A tenor de las distintas palizas que recibió Ignacio a lo largo de su vida según sus biógrafos, a las que hicimos alusión hace tan solo unas páginas, lo lógico es pensar que se trata de un milagro fruto de la invención del padre Calleja que introduce en su composición por su simple ejecución; sin embargo, cabe la posibilidad de que el jesuita alcalaíno se hubiera inspirado parcialmente en un episodio que recoge el padre Ribadeneyra en su biografía: “También hubo otro en París que había recibido muy buenas obras de Ignacio; el qual, por no poder sus ojos sufrir tanta luz, revestido de Sathanás y saliendo fuera de sí, se determinó a matar a Ignacio, y subiendo ya la escalera de la casa para ejecutarlo, oyó una boz estpantosa que le dixo: ‘Desventurado de ti, ¿qué quieres hacer?’. Aturdido y asombrando con el terrible sonido desta boz, trocó el propósito que llevaba, y entrando en el aposento de Ignacio se arrojó a sus pies llorando y le contó lo que pasava” (f. 242r).

⁸⁸⁹ Se trata de un milagro que parece inspirado en el siguiente pasaje de la biografía del padre García: “el santo, por vivir oculto a los ojos de los hombres, no quiso dexarse retratar en vida, y mudó colores y figuras para que el pintor no pudiese copiar su rostro” (p. 592).

⁸⁹⁰ LAURA de otro semblante se ofrece
y que contra mí se enoja.
FLORA Que llamas de fuego arroja
por todo el rostro parece.
PINTOR No viene la encarnación
medida, fuerza es mezclar,
si la tez he de imitar,
gran parte de bermellón.
[...]
Notad que, o es ceguedad mía,
o otra vez está mudada
la cara.
FLORA Y aun esta vez
cetrino está y amarillo.
[...]
LAURA ¡Qué congoja! En vuestro asunto
proseguid.
PINTOR Ya se ha mudado
otra vez. ¿Me habéis llamado
a que le pinte difunto?
[...]
Fuerza es que de obra levante.
Madama, adiós, que sin duda
no habrá quien pinte a quien muda
de colores cada instante. (p. 39)

por un escotillón y que, al frente, debía emplearse una tramoya que simulara el agua del lago en movimiento. Por último, a modo de final apoteósico tenía lugar una escena en la que se combinaba tramoya aérea y acción a dos alturas, como evidencia la acotación que la describe:

Quedando de rodillas a una parte del tablado los hombres, a otra las mujeres, se correrá una cortina y aparecerá San Ignacio de rodillas, elevado como media vara.⁸⁹¹ Detrás San Francisco Javier con otros en el traje de la Compañía, y al mismo tiempo se descubrirá en lo alto una nube con mucha imitación de Gloria, donde estará el Niño Jesús con una cruz muy grande a cuestras. Los músicos no se han de ver (p. 47).

Como evidencia una acotación posterior, San Ignacio, San Francisco Javier y su acompañamiento debían estar ubicados en el lugar donde pocos versos antes se había escenificado el prodigio del lago, pues “cerrándose el bastidor del foro se levantarán todos y salen al tablado San Ignacio y San Javier” (p. 48); en cuanto a la tramoya que permitía al actor que interpretaba al padre fundador levitar en escena, debía tratarse de un artefacto elevador similar al que, según apuntamos en su momento, empleó el padre Salas en el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado*, que permitiera al personaje levitar varios palmos sobre el tablado. Complementaban esta escena una serie de bastidores que representaban a los mártires,⁸⁹² escritores,⁸⁹³ prelados, doctores y docentes de la Compañía,⁸⁹⁴ y que, si bien en el texto no se aporta información al respecto, debían aparecer por el lateral hacia el que estuviera mirando San Ignacio.⁸⁹⁵

Si bien esta última escena es descrita con bastante detalle, la tónica general es que apenas se aporte información acerca de la escenografía en el texto; sabemos, por ejemplo, que había un balcón practicable, pues a él salen Flora y Laura,⁸⁹⁶ que debía tener unos postigos, pues tras el prodigio del lago la dama francesa ordena a su criada

⁸⁹¹ Si tenemos en cuenta que, como quedó dicho, la vara castellana equivalía a 0'8359 metros (Romero García, 2004: 64), el actor que interpretara al santo debía levitar algo menos de medio metro.

⁸⁹² “Aquí se correrá el bastidor y aparecerá detrás un lienzo en que estén pintados muchos mártires con el traje de la Compañía” (p. 47).

⁸⁹³ “Retírase este lienzo y aparecerá otro, pintados en él muchos con el traje de la Compañía, y plumas y libros en las manos” (p. 48).

⁸⁹⁴ “Retírase este lienzo y aparecerá otro igual, en que estén pintados muchos cardenales, patriarcas, obispos, doctores y maestros de todas facultades” (p. 47).

⁸⁹⁵ Se trata de un pasaje en el que el padre Calleja realiza una exaltación de la Compañía basándose en las vivencias de San Ignacio, por lo que se permite, de nuevo, una licencia dramática, pues fusiona el episodio de Montmartre, donde el núcleo fundacional de la Compañía hizo voto de dejarlo todo para servir a Dios en agosto de 1534, con la visión de los futuros miembros ilustres de la Orden experimentada por Ignacio en Manresa y la aparición cristológica que presenció el santo camino de Roma y que, como ya hemos apuntado en varias ocasiones, dio nombre a la orden ignaciana.

⁸⁹⁶ “Flora cantando en un balcón” (p. 42) y “Sale Laura al balcón” (p. 43). Según se infiere del texto, el fondo del escenario debía estar segmentado en nichos a varias alturas.

que cierre el balcón, acción que efectivamente realizaba la sirvienta como evidencia una acotación: “Éntrese cerrando el balcón” (p. 44). También cabría la posibilidad de que la gruta en la que reside Alberto durante su penitencia estuviera representada mediante algún elemento escenográfico, pues San Ignacio afirma que “ya desde aquí descubro / la cueva” (p. 25) y el joven penitente alude a su exterior,⁸⁹⁷ aunque, lamentablemente, su presencia tan solo puede conjeturarse. Poca información más aporta el texto en cuanto a la escenografía, salvo la utilización de mobiliario para representar alguna escena de interior –“Córrese una cortina y aparécese San Javier sentado y dormido cerca de un bufete, en que habrá una esfera y papeles” (p. 17)–, y cortinas, distintas al telón del foro, empleadas en mutaciones rápidas, como evidencia la acotación que acabamos de apuntar o la que introduce en escena el cuadro prodigioso en la jornada tercera: “Correrá Laura una cortina y descúbrese el retrato de San Ignacio que se vio en la primera jornada; y ahora con todo el encendimiento del rostro que se pudiere significar” (p. 39).

Llegados a este punto, tan solo nos quedaría apuntar que, como ha quedado patente en estas páginas, la comedia *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París* destaca entre el corpus teatral que venimos estudiando en estas páginas por distanciarse del modo habitual de dramatizar la santidad en la época, pues el padre Calleja, en vez de escenificar distintos pasajes de la biografía del santo, opta por representar la virtud de Ignacio de forma indirecta, a través del desarrollo de dos subtramas amorosas y del influjo que ejerce el padre fundador en sus protagonistas, apartándolos del vicio y guiándolos hacia la senda virtuosa.

4.3.2.5. El *Diálogo de la conversión de nuestro padre*

La última pieza que estudiaremos en este apartado, el *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, resulta ser una composición dramática relativamente breve –integrada por poco más de dos millares de versos segmentados⁸⁹⁸ en dos actos, que ha llegado hasta nosotros, como apuntamos en su momento, en un manuscrito⁸⁹⁹ custodiado en la

⁸⁹⁷ “Ya veis su entrada impedida / de léganos y de juncos” (p. 25).

⁸⁹⁸ El texto del diálogo presenta una notable polimetría, pues en él se combinan, sin ánimo de ser exhaustivos, redondillas, quintillas, romances, silvas pareadas, endecasílabos sueltos y endechas reales, con un porcentaje del 14’4% de metros de origen transalpino.

⁸⁹⁹ Se trata de un manuscrito, copiado a una sola mano, conformado por 26 folios, con numeración moderna a lápiz en la esquina superior izquierda del recto de cada uno de ellos. A partir del noveno folio el manuscrito presenta un papel distinto, hecho que según parece ha propiciado que la tinta haya perdido intensidad y, en consecuencia, que resulte difícil la lectura de algunos pasajes de esta sección. Por otro lado, el texto está dispuesto principalmente a dos columnas, a excepción de los folios 1, 10, 11, 12r, 13v, 14, 15, 16r, 25r y 26r en los que, íntegramente o de forma parcial, el texto está copiado a una columna.

Biblioteca Nacional de España– de la que desconocemos tanto la identidad de su autor como el lugar o la fecha en la que fue representada, pues el texto conservado no aporta datos que permitan despejar estas incógnitas.

Si bien la extensión de la composición podría parecer a priori algo limitada, lo cierto es que en ella el dramaturgo, mediante un elenco conformado –a excepción del santo– por entidades alegóricas, celestiales o demoníacas, tan solo recrea, permitiéndose ciertas licencias,⁹⁰⁰ el episodio del asalto de Pamplona, la conversión del padre fundador a través de la lectura de hagiografías y los ‘escrúpulos’ –denominación empleada ya en la autobiografía del padre fundador– que lo incitaban a abandonar la vida penitente en Manresa, por lo que el poeta dilata su obra valiéndose, principalmente, de pasajes al margen de lo relatado en las biografías del santo en los que las entidades interactúan entre sí y que confieren a lo dramatizado en las tablas cierto dinamismo que ayuda a paliar la linealidad argumental de la que adolece la pieza;⁹⁰¹ un buen ejemplo de estas escenas lo encontramos en la visión onírica que protagonizan la Gloria y la Culpa, porfiando ambas por ganarse la voluntad de Ignacio,⁹⁰² en la que la primera sugiere al

⁹⁰⁰ Varias son las incongruencias que presenta el texto con respecto de la materia hagiográfica que dramatiza; las más significativas, a nuestro parecer, son el intenso fervor religioso que experimenta Ignacio, previo a su conversión, que propicia, por ejemplo, que se preocupe, tendido en el campo de batalla, por la salvación de las almas de los soldados que han sobrevivido al asalto –“alguno vivo quien cuide / de que la vida que falta / la emplee en ganar la eterna” (f. 2r)–, y la ubicación en Manresa de la visión de Cristo que presenció Ignacio camino de Roma, a la que ya hemos hecho referencia con anterioridad en estas páginas.

⁹⁰¹ Aparte de estas escenas, el dramaturgo dilata su composición mediante varios pasajes corales en los que Ignacio expresa su fervorosa devoción, y una relación de las vivencias del santo en el segundo acto, a cargo del Demonio, en la que se hace alusión a la labor apostólica de la orden religiosa que fundará Ignacio:

Una Religión al fin
habrá cuyo nombre excelso
aun solo considerado
temblar me hace, supuesto
que el nombre ha de ser –¿quién pone
en mi boca a mi despecho
sus voces?– la Compañía
de Jesús; todo el Infierno
titubea al escucharle,
pues será su ruina haciendo
que los que ya juzga suyos
en los más remotos reinos,
sigan a afán de sus hijos
a solo un Dios verdadero. (f. 18r)

Lo cierto es que, a nuestro parecer, resulta bastante llamativo que el Demonio mente la creación de la Compañía de Jesús y su labor de difusión de la fe católica como una de las consecuencias negativas a sus intereses de la conversión de Ignacio y que no aluda a la futura beatificación o canonización del padre fundador –de las que, por otro lado, tampoco se hace eco el dramaturgo en el resto de la pieza–, por lo que cabría la posibilidad de que la obra hubiera sido compuesta con anterioridad a estos acontecimientos.

⁹⁰² GRACIA ¿Quién eres? Que aunque tus voces

padre fundador el camino a seguir si quiere mitigar la desazón que aflige su pecho – “lee, Ignacio, y así acaban / lo infame de tus coyundas” (f. 7r)– motivando, en consecuencia, su conversión, o el pasaje en el que el Demonio se enfrenta dialécticamente con el Divertimento, criado del santo que sigue a su amo por la senda virtuosa, reprochándole la falsedad de sus actos píos.⁹⁰³

Si argumentalmente el *Diálogo de la conversión de nuestro padre* resulta una composición bastante conservadora, no lo es tanto en lo tocante al humor, ya que lo cómico viene precisamente de la mano de este sirviente de Ignacio, personaje que recuerda al gracioso característico del teatro hagiográfico pues al igual que su amo se hace también ermitaño; sin embargo, a pesar de que pueden reconocerse en él algunas de las características del donaire áureo, como su ruindad⁹⁰⁴ o su afición por la bebida,⁹⁰⁵

		te publican, te divulgan inicua, que tú te nombres quiero porque sea tuya la voz con que te castigues, pues el nombre de que usas trae consigo el vituperio que te da cuando se escucha.
	CULPA	Soy quien sabrá defender la morada de que injusta privarme quieres, pues yo ya la poseí y tú usurpas mi derecho cuando intentas despojarme de ella. (f. 6r)
903	DEMONIO	Este hipócrita embustero me enfada. ¿Qué es lo que hace?
	DIVERTIMENTO	¿Diga, hermano? Hermano, rezo.
	DEMONIO	¿Qué, hermano? Si engaña al mundo con ese traje mintiendo la virtud que aún no conoce. [...] Ahora ha de pagar aquí los engaños, los enredos que ha fraguado. (ff. 19r-19v)

⁹⁰⁴ Tras la mudanza de Ignacio, el Divertimento, al ver que este no va a necesitar más de sus servicios para holgarse y que, en consecuencia, está abocado a la mendicidad, decide, condicionado por su holgazanería, meterse a ladrón e iniciarse en la profesión robando en la casa de su amo:

conque habrá de reducirse
a ponerme a mí en la calle
y que ande a pedir limosna
todo un hombre de mis partes.
Ello me han de despedir
y en ser pobre vergonzante
he de parar, ¿quién lo duda?
¿Pues no es mucho mejor antes
salir de aquí con oficio
que no esperar caridades?
Escojo oficio y oficio
en que mucho no trabaje
[...]

su comicidad difiere sustancialmente de la del gracioso prototípico, pues aunque Divertimento se permite algún comentario jocoso,⁹⁰⁶ su humor estriba principalmente en la imagen ridícula que le confiere su atuendo⁹⁰⁷ y en los monólogos con los que va dando cuenta en clave humorística de su cambiante situación⁹⁰⁸ conforme va avanzando la acción dramática.

pero si al fin he de hurtar,
¿no es mejor determinarme?
Desde luego. ¿Y ser
ladrón de oficio? Pues que me maten
si no es esto lo mejor;
pues yo tengo de endustriarme
do dé ahora esta cortina
sin que me lo impida nadie (f. 3r)

Sin embargo, al toparse con Ignacio cuando iba a perpetrar su primer robo, cambia de parecer y se determina “a ser pobre / pues me tiembla ya el gznate” (f. 3v).

⁹⁰⁵ Al dar cuenta el Divertimento en los primeros compases del segundo acto de las pocas posesiones que se ha llevado consigo en su retiro apunta que “aunque otras cosas me dejo, / mas sí traigo, aunque ando corto, / mi bota, cuero y pellejo” (f. 13v).

⁹⁰⁶ Así, por ejemplo, durante su enfrentamiento dialéctico con el Demonio, ante el celo que muestra este por castigar su falsa piedad y conociendo su condición demoníaca, el Divertimento sugiere que “Este es diablo bautizado” (f. 19v) o, tras aparecérsele el Ángel para mostrarle la cueva donde mora Ignacio, el Divertimento apunta que “Topeme / con el Ángel mostrador / que es Ángel de mercaderes” (f. 21r).

⁹⁰⁷ Tras ver frustrada su carrera como ladrón profesional, el Divertimento aparece vestido de “pobre derrotado” (f. 7r), llevando puestos posiblemente unos andrajos, pues, como él mismo apunta, “siempre ando acompañado / de los señores jirones” (f. 7v), y en su retiro aparece como “ermitaño redículo” (f. 18v).

⁹⁰⁸ Quizá el más significativo de estos monólogos sea en el que refiere lo placentera que resulta para él la vida eremítica:

Ahora digo que es gran vida,
señores, la del desierto,
porque en cualquier parte hallo
qué comer después que tengo
el hábito y la muleta
y el librito donde rezo.
Voy al lugar, llego y llamo
a una casa donde encuentro
que todos son mis hermanos,
mire lo que hace ser buenos.
“Hermano, ¿cómo le va?”,
dice uno, y yo risueño
respondo “muy bien, hermano”,
y a todos los hermaneo
cuando he aquí por donde sale
otro y dice “hermano nuestro,
tome”, y zas, me da en las barbas
con un candial de los cielos,
con un jamón y una bota
que me vuelve el alma al cuerpo,
[...]
y después que del lugar
algunas calles paseo
vengo como una despensa
a regalarme al desierto
[...]

También resulta una composición bastante innovadora escenotécnicamente, pues de las didascalias se desprende que su puesta en escena combinaba una cuidada escenografía, complicadas tramoyas aéreas y efectos pirotécnicos. Así, a ambos lados del tablado había, ocultas tras sendas cortinas, una representación de la Gloria y una boca del Infierno,⁹⁰⁹ pues el Ángel y el Demonio en las postrimerías del primer acto “se entran cada uno por su apariencia y se cubren en entrando” (f. 12r). En la parte central del escenario estaba, oculta también tras un lienzo, la representación de la cueva de Manresa donde, según la tradición hagiográfica del santo, moró Ignacio durante su estancia en la localidad catalana; pocos datos ofrece el texto acerca de este elemento escenográfico, pues la acotación que lo introduce solo apunta que “Aparece en la puerta de en medio del teatro⁹¹⁰ una boca de gruta por donde se entrará [Ignacio] al ir repitiendo con la música los dos últimos versos, y luego se encubra la gruta” (f. 13r), por lo que para hacernos una idea más concreta de en qué consistía la representación de esta cueva debemos centrar nuestra atención en los datos que acerca de ella pueden desprenderse del manuscrito: por un lado debía tratarse de un habitáculo de dimensiones considerables, pues tenía que ser capaz de albergar en su interior a seis personajes y alojar una tramoya que permitiera la aparición prodigiosa de uno de ellos,⁹¹¹ combinando quizá un bofetón y un lienzo; por otro lado, la acotación que introduce la aparición angelical que antecede la entrada de la tríada maléfica –integrada por el Demonio, el Desaliento y el Engaño– en la gruta para tentar a Ignacio apunta que “Aparece en lo alto de la cueva un Ángel con una espada en la mano y escudo”⁹¹² (f. 22v), por lo que si tenemos en cuenta que, como acabamos de apuntar en una nota, según se deduce del texto el escenario debía estar segmentado en nichos a la manera de los corrales, el ente celestial aparecería en el hueco central, sobre la representación de la cueva, mediante una cortina o un bofetón. Por tanto, a tenor de los datos que aporta el

Ahora póngome a rezar
porque esta hora es el tiempo
que suelen venir a verme
y ermitaño dar ejemplo. (ff. 18v-19r)

⁹⁰⁹ “Descúbrese al lado derecho del tablado adonde habrá sonado la música una representación de la Gloria, y al lado izquierdo, donde se oyeron las voces, una boca de Infierno. Al lado primero se oirán instrumentos y cantarán, y al otro lado voces y gritería confusa” (f. 11v).

⁹¹⁰ Esta distribución recuerda a la división en nichos del teatro de corral, por lo que el escenario, en esta ocasión, también debía estar dispuesto a la manera de los locales comerciales.

⁹¹¹ “Aparece un Ángel como invisible” (f. 23v) y “Descúbrese el Ángel” (f. 24r).

⁹¹² Antes de la aparición del Ángel las entidades maléficas son incapaces de entrar en la gruta –“Al ir a entrar en la cueva muestran que hallan resistencia a la entrada” (f. 22v)–, siendo precisamente el ente celestial quien les permita penetrar en ella, pues su castigo por intentar someter a Ignacio será el ser vencidos por el santo.

texto dramático, esta “boca de gruta” a la que hacía alusión la acotación que introduce la aparición de la cueva de Manresa debía consistir en un elemento escenográfico que simulara ser la entrada de una cueva, mientras que el interior de la misma debía consistir, lógicamente, en el hueco del nicho central que estaba a pie de tablado.

A recrear en escena el paraje montañoso en el que tiene lugar la acción del segundo acto ayudaba la presencia en las tablas de un “risco” que, según se desprende de las acotaciones que lo describen, debía consistir en el típico monte del teatro de la época con su escalinata –“Sale por lo alto de un risco el Engaño [...] y representa bajando” (f. 15v)– y una obertura que simulaba ser una cueva –“Por la boca de una cueva que estará al otro lado del risco saldrá el Desaliento” (f. 16r)– que consistiría, a nuestro parecer, en un hueco practicado en el lateral de dicha escalera rampante;⁹¹³ su presencia en las tablas puede ayudarnos a hacernos una idea de las dimensiones del escenario en el que se representó el diálogo, pues la aparatosidad de la escalinata no debía interferir en el paseo triunfal que, tras vencer Ignacio a la tríada maléfica, tenía lugar en las tablas –“Darán vuelta al tablado en forma de triunfo, el Ángel delante cantando, después Ignacio con el Demonio y el Desaliento presos, y últimamente el Divertimento con el Engaño” (f. 21r)–, preludeo de la aparición cristológica que funciona a modo de final apoteósico en la que, según refiere la acotación que la describe, mediaba una tramoya aérea compleja, similar a la que ya hemos visto en otras piezas hagiográficas, que permitía a Cristo y al santo encontrarse e interactuar en el aire: “Al llegar el triunfo a la cueva bajará en una apariencia Cristo con la cruz a cuevas, coronado de espinas, y subiendo a su tiempo Ignacio en otra elevación pondrá a los pies de Cristo la corona de laurel y la palma, y Cristo le pondrá la de espinas y la cruz” (f. 21r).

En cuanto a los efectos ígneos y pirotécnicos, estos debían mediar en la simulación de los disparos que ayudan a recrear el ambiente bélico del asalto de

⁹¹³ Podemos figurarnos cómo luciría esta gruta en escena gracias a la descripción que ofrece el relator de la representación de *Obrar es durar* del monte en el que transcurre parte de su acción, pues también poseía grutas practicables: “Oyose un ruido grande, señal de la mudança que havía de suceder, y con este rumor se hundió el castillo y apareció en su lugar un monte [...] pintado en lienços de valiente pincel, tan al natural que juzgava la imaginación que podía asirse de las peñas [...] A los dos lados havía escaleras labradas en la peña, por donde podía subirse hasta la cumbre del monte, la qual venía a caer sobre el testero de enfrente en el tablado. Debaxo de las escalas quedaron abiertas dos grutas, tan hondas y oscuras, que ponían horror [...] y a sus voces salieron por las grutas del monte un oso significando en la tenebrosa color de la piel a Lutero, un tigre manchado de delitos más que la apariencia, el alma propio retrato de Melancthon, y Brentio transformado en un león nemeo” (*Traslado de una relación que escribió un caballero desta Corte*, ff. 5r-6r).

Pamplona⁹¹⁴ –“Disparan dentro” (f. 1r) o “Disparan dentro y cae Ignacio sin sentido al tablado” (f. 1v)– y en algunas de las entradas y salidas a escena del ente demoníaco – “por donde se entra saldrá humo y algunas llamarada” (f. 2v) y “Truenos y rayos y sale el Demonio” (f. 13v)–, incluida la desaparición final de la tríada maléfica mediante un escotillón, tramoya a la que los efectos ígneos conferían cierta espectacularidad: “Húndense y sale fuego y humo” (f. 26r). Es posible que también interviniera algún elemento pirotécnico en la recreación de los rayos con los que el Demonio pretende frustrar la conversión de Ignacio en el primer acto, ya que según la acotación que los introduce “atravies[an] algunos rayos el tablado” (f. 8v), por lo que entendemos que para representarlos debieron utilizarse cohetes voladores, práctica habitual en el teatro de la época como atestigua Agustín de la Granja (1999: 214).

Por último, también merece ser destacada la relevancia que adquiere la música en la composición que nos ocupa, pues no solo son bastante numerosas las escenas en las que interviene un grupo de cantores⁹¹⁵ que permanecen ocultos a la vista del espectador, sino que, además, varios de los actores, en concreto los que encarnaban al Divertimento,⁹¹⁶ a la Culpa, a la Gracia,⁹¹⁷ al Ángel⁹¹⁸ y a Ignacio, debían mostrar sus dotes corales en las tablas; de entre estos pasajes melódicos destacan, a nuestro parecer, las dos escenas en las que el santo guipuzcoano expresa su fervor religioso, primero durante su convalecencia, cuando Ignacio manifiesta la desazón que, fruto de su devoción, aflige su pecho,⁹¹⁹ y posteriormente, durante su retiro en la cueva de Manresa,

⁹¹⁴ Similar procedimiento se emplea también en el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado* del padre Salas.

⁹¹⁵ Según se desprende de las didascalias, el grupo coral debía estar integrado por cuatro intérpretes: “se cante a cuatro voces el tono siguiente” (f. 2v).

⁹¹⁶ “a la segunda copla saldrá el Divertimento haciendo la solfa muy despaci[o]” (f. 2v).

⁹¹⁷ “sa[le] por la mano derecha la Graci[a] y por la izquierda la Culpa, cubiertos los rostros, cantando” (f. 5v).

⁹¹⁸ “Sale un Ángel por la puerta del lado derecho y atravesará cantando el tablado” (f. 21v).

⁹¹⁹ Sirva la siguiente cala documental de ejemplo de esta sección coral:

IGNACIO	Cielos, ¿por qué he merecido que olvide vuestra piedad a un triste? ¡Ay de mí! Mirad que es insufrible ese olvido, vuestro rigor he sufrido hasta aquí, ya es bien desate, porque de una vez me mate, las riendas a mi dolor.
ÉL Y MÚSICA	Que está impaciente el valor con el que traidor le abate.
[IGNACIO]	Esta vez me he de quejar, anime esta vez mi llanto, puede ser que llore tanto

cuando expresa el gozo que siente por dedicar su vida a Dios y a la penitencia,⁹²⁰ pasajes en los que el dramaturgo se vale de la música coral para intensificar el eminente lirismo que rezuma la acción dramática.

A modo de colofón nos gustaría destacar que, si bien el *Diálogo de la conversión de nuestro padre* es una pieza que argumentalmente no debía despertar especial interés entre el respetable, lo cierto es que el dramaturgo supo conformar alrededor de su sencilla trama un nutrido espectáculo teatral que, a través de la combinación de la música, los efectos de tramoya y el humor, era capaz de encandilar al público asistente a su representación mientras mostraba en las tablas, en sintonía con los preceptos que imperaban en la Iglesia tras el Concilio de Trento, que el pecador que sinceramente se arrepiente de sus actos, ejemplificado en la figura del padre fundador, es capaz de expiar sus faltas mediante la penitencia y alcanzar la gloria divina.

4.4. *San Francisco Javier*

La figura de San Francisco Javier, célebre por sus labores de apostolado en el continente africano y las Indias Orientales –que le reportaron el sobrenombre de apóstol de las Indias– y por formar parte del núcleo fundacional de la Compañía de Jesús, destaca entre los santos y beatos de la orden ignaciana por protagonizar una leyenda hagiográfica plagada de sucesos maravillosos que respaldan su actividad misionera,⁹²¹ deviniendo en ejemplo del poder divino en la tierra y modelo para todos aquellos jesuitas que ejercieran labores evangelizadoras por el mundo. Recuérdese que, como

		que no quede qué llorar. Y no juzguéis, que aliviar podré mi pena, aunque mares llorara sé que millares llorando alivio experimentan.
	ÉL Y MÚSICA	Pero tal vez se alimentan de las quejas los pesares. (f. 5r)
920	IGNACIO	Todo cuanto lloro crece la llama que amor inflama, mas mientras mayor la llama, con más gusto se padece; aunque implicación parece, es evidencia en mi aliento aun cuando mi pena aumento. Llorando su gravedad crece el tormento, es verdad.
	ÉL Y MÚSICA	Mas es amable el tormento. (f. 20r)

⁹²¹ Como recoge el padre García en su biografía del jesuita navarro, cuando “las palabras del santo no tenían fuerza empecó Dios a predicar con milagros, que son la lengua del Cielo, y a confirmar la doctrina de su apóstol con señales de que después hay tanta copia que nos han de hazer parar muchas vezes en el curso de su predicación” (p. 47).

quedó dicho en la introducción de esta tesis, la Compañía de Jesús nació con el propósito de divulgar la fe católica, por lo que al estar relacionado el santo navarro con uno de los principales menesteres de la orden ignaciana, su paso por las tablas, más allá de los festejos con motivo de su beatificación y canonización, debió ser bastante frecuente, pues las piezas protagonizadas por San Francisco Javier servían de altavoz de la labor misionera de la Compañía a la par que mostraban las excelencias del método pedagógico jesuita.

Como en el caso de la dramaturgia inspirada por el padre fundador, dividiremos nuestro estudio del teatro javeriano en dos partes: nos centraremos en la primera de ellas en las piezas de las que tenemos noticia pero que, lamentablemente, no han llegado hasta nosotros y abordaremos en la segunda parte los textos dramáticos protagonizados por el santo navarro compuestos durante el Siglo de Oro que conservamos.

4.4.1. Obras perdidas

La primera comedia javeriana de la que tenemos constancia es la pieza que, según recoge Latassa, compuso Diego Felipe Vizcaíno⁹²² “á petición de los Padres Jesuitas, con motivo de las fiestas de la Beatificación de San Francisco Xavier el año de 1614, y se representó en su casa del Noviciado de Madrid” (1886: 374). Fecha que, si tenemos en cuenta que la beatificación del jesuita navarro tuvo lugar en octubre de 1619, parece una errata como sugería Elizalde (1961: 147); sin embargo, según apunta Zugasti cabría la posibilidad de que no se tratara de un error, pues en febrero de 1614 se inició en Pamplona el proceso diocesano que condujo finalmente a la beatificación del santo (2008: 461), por lo que habría que tomar esta consideración de Elizalde con cierta cautela.

Sí tenemos certeza de la escenificación de algunas composiciones dramáticas inspiradas en las vivencias del jesuita navarro con motivo de dicho acontecimiento;⁹²³ así, sabemos gracias a una carta anua de la representación en el colegio que los jesuitas regentaban en Alcalá de Henares de un “acto dialógico, alusivo a la vida del Santo”

⁹²² Jurisconsulto nacido en Calatayud, donde estudió Humanidades. Profesor de Retórica, instruyó a los hijos del marqués de Camarasa y fue preceptor de los de Felipe IV (Elizalde, 1961: 147).

⁹²³ Consideramos oportuno hacer alusión a la “comedia de algún santo, la que pareciere a propósito” (CATEH, ficha 2178) cuya representación, con motivo de la celebración de la beatificación del jesuita navarro, encargó el Cabildo de la Ciudad de México a la compañía de Juan Ortiz de Torres en diciembre de 1620; pieza que en opinión de Zugasti debía representar las vivencias de San Francisco Javier (2008: 461).

(Elizalde, 1961: 152) y que los miembros de la orden ignaciana afincados en Madrid organizaron el sábado 29 de febrero de 1620 la escenificación de un diálogo protagonizado por Francisco Javier, fruto del ingenio de un sacerdote anónimo, que, según recoge la relación de los festejos,⁹²⁴ debido a las inclemencias meteorológicas tuvo que representarse en el interior de la iglesia del Colegio Imperial:

Haviendo sido todos los días pasados muy claros y serenos, el sábado amaneció nublado, comenzó a llover, aunque poco [...] Para este mismo día por la tarde estaba prevenido un diálogo breve de la vida del santo que un sacerdote honrado desta Corte, dexándose llevar por la devoción del santo, compuso de algunos pasos de su vida y se ofreció a representarle con estudiantes de los que oyen en el Colegio, con el qual servicio no solamente mereció con el santo, sino también obligó a los padres de aquella casa a que recibiendo su buena voluntad diesen lugar a que se representase; pero no dándolo el tiempo para que se hiziese públicamente en la calle, donde estaban prevenidos tablados y todo lo demás necesario para las apariencias, se hubo de hazer sin ellas dentro de la iglesia. Fue devoto y se representó el paso de la muerte del santo (*Relación de las fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid en la beatificación de San Francisco Xavier Apóstol de la India*, f. 7r).

Unos meses más tarde, en noviembre del mismo año, tuvo lugar en Pamplona la escenificación, a cargo de los estudiantes del Colegio de la Anunciación, de una comedia protagonizada por el santo navarro de la que tan solo conocemos la escasa información que ofrece la anotación en un libro de cuentas que constata su representación: “en las fiestas de la beatificación de Francisco Xavier once mil y quarenta y seis reales. Los gastos son: alquileres de los vestidos de Çaragoça y las cosas que se hurtaron y se perdieron en la fiesta y comedia como un candelero de plata y otras cosas de seda y maderos” (Pascual Bonis, 1994: 331-332).

En cuanto a las piezas compuestas para festejar la canonización del santo, tenemos constancia de varias representaciones en territorio novohispano: sabemos que el 27 de noviembre de 1622 se escenificó durante la procesión en honor de los santos jesuitas que recorrió las calles de Ciudad de México un “coloquio de la vida de san Javier” (Alonso Asenjo, 2007: 33); la relación que da cuenta de los festejos que tuvieron lugar en la capital del Virreinato de Nueva España no aporta más detalles. En enero del año siguiente, los jesuitas afincados en Puebla de los Ángeles insertaron en las celebraciones

⁹²⁴ No se trata del único espectáculo dramático que tuvo lugar en estas celebraciones, pues el relator da cuenta por extenso de la representación de una pieza de carácter alegórico, escenificada en diversas ocasiones durante este contexto celebrativo ante distintas personalidades, de entre las que destacan el rey Felipe III y sus hijos, en la que no nos detendremos al no figurar el santo navarro como personaje dramático.

que organizaron para festejar la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier la representación de dos composiciones inspiradas en las vivencias del santo navarro: una la tarde del domingo 8 de enero durante la procesión que transitó por diversos lugares de la localidad, pues según parece sugerir el relator de los festejos al llegar “a las 4 esquinas sélebres de esta ciudad” se recitó un coloquio “en honrra de san Javier⁹²⁵” (Alonso Asenjo, 2007: 19), en el que desconocemos si el santo participaba como personaje dramático;⁹²⁶ y otra el viernes siguiente, 13 de enero, en la que se “representó la entrada de S. Xavier en el Japón a plantar la fe; colloquio muy para ber por su levantada poesía, aparato y biçarría” (Alonso Asenjo, 2007: 23) que, según se desprende de la relación, debió escenificarse en el “tablado que se levantó en la capilla mayor” (Alonso Asenjo, 2007: 21) de la iglesia del colegio que los jesuitas regentaban en la localidad, pues en el texto, si bien se mentan varias funciones dramáticas que tuvieron lugar en las instalaciones del colegio, no se hace alusión a otro escenario. Por esas fechas también se representó en Alcalá de Henares, con el mismo propósito festivo, una pieza inspirada en las vivencias del santo de cuya escenificación da cuenta la historia manuscrita del colegio alcalaíno: “el sábado [...] una comedia de San Francisco Xavier. Gozose mucho por hacerse a la puerta de casa” (Elizalde, 1961: 152). Cabe además hacer alusión en este apartado a la comedia *El Sol en Oriente: San Francisco Xavier* de Antonio Escobar y Mendoza, obra que en opinión de Elizalde debió ser compuesta para que los jesuitas afincados en Valladolid festejaran la canonización del santo (1961: 149) y cuyo texto, como el del resto de piezas dramáticas escritas por el afamado moralista, no se ha conservado.

Aparte de estas representaciones, tenemos constancia de la composición de otras piezas no vinculadas a la beatificación o la canonización del jesuita navarro; sabemos que el padre Céspedes, dramaturgo al que ya tratamos cuando estudiamos el teatro inspirado por el padre fundador, compuso una comedia protagonizada por San Francisco Javier para ser representada el 3 de diciembre de 1643 en el noviciado de Villagarcía gracias a la relación epistolar que mantuvieron los padres Francisco Álvarez

⁹²⁵ Como indica Alonso Asenjo en su edición de la relación, parece que el texto del manuscrito está estragado y que falte algo como “un coloquio”, pues no se llega a determinar qué es lo que recitaron las personas ataviadas “con variedad de costosos vestidos” que participaron en el espectáculo (2007: 19).

⁹²⁶ El relator da cuenta del boato con el que se engalanó al santo –“que iba rica y curiosamente vestido de pederería” (Alonso Asenjo, 2007: 19)– aunque no especifica si se trataba de un actor que participó en el espectáculo o de una representación escultórica del jesuita navarro.

y Rafael Pereyra,⁹²⁷ pues en una carta fechada el 1 de octubre de 1643 el padre Álvarez afirma que “El Conde-Duque se está en Toro muy de asiento [...] vendrá á honrar este noviciado para San Francisco Javier; previénesele un coloquio que hará luego el P. Valentin, que solo á este fin vino á este colegio” (*Memorial histórico español, Tomo XVII*, p. 280). También tenemos noticia de la representación de una comedia protagonizada por San Francisco Javier el 21 de enero de 1673 en Filipinas con motivo de las celebraciones por la canonización de Francisco de Borja, de la que da cuenta Sánchez del Castellar en su relación de dichos festejos: “Por la tarde bolvió al theatro el author de la comedia del beato Estanislao a hazer modesta ostentación de su ingenio en una comedia a San Francisco Xavier⁹²⁸” (f. 9v).

Para concluir con este apartado de obras perdidas se hace necesario hacer alusión a las dos colecciones de diálogos breves que Elizalde localizó en el Archivo de la provincia jesuítica de Toledo bajo las signaturas Ms. 1397-52⁹²⁹ y Ms. 1397-57⁹³⁰ (1961: 158-159); manuscrito alojado a día de hoy en la Biblioteca del Colegio de San Ignacio de Alcalá de Henares y al que en su traslado se le cambió la signatura sin dejar constancia de la antigua, hecho que ha imposibilitado su localización a investigadores como Zugasti (2010b: 201) o Alonso Asenjo (*CATEH*, fichas 439 y 2106), por lo que a día de hoy se hace forzoso considerar sendas colecciones como ‘perdidas’.

⁹²⁷ Recuérdese que, como vimos en su momento, las misivas de estos jesuitas aportan bastante información acerca de la dramaturgia del padre Céspedes.

⁹²⁸ Hernández Reyes (2007: 153-154) estima posible que esta pieza fuera la comedia protagonizada por el santo navarro que se atribuye al padre Diego Calleja, de la que nos ocuparemos por extenso en lo sucesivo, dando por buena la tradicional atribución de las obras contenidas en el ‘Código del padre Calleja’ a la pluma del dramaturgo alcalaíno entre las que se encuentra, como se recordará, la composición protagonizada por Estanislao Kostka que estudiamos al abordar la dramaturgia inspirada por el novicio polaco. Sin embargo, como vimos en su momento, las piezas insertas en este manuscrito no pueden adscribirse al ingenio de una sola pluma ni puede identificarse con total seguridad a Diego Calleja con el padre cuyo nombre figura en el lomo del código, por lo que estimamos poco probable que la pieza protagonizada por Estanislao Kostka representada en estos festejos fuera la obra inserta en el manuscrito 17288 de la Biblioteca Nacional de España y que la comedia inspirada en las vivencias de San Francisco Javier fuera la pieza que estudiaremos unas páginas más adelante.

⁹²⁹ Esta signatura englobaría los siguientes diálogos: *Diálogo de San Francisco Xavier sobre el suceso del Indio*, *Diálogo entre Polidoro y Xavier con Música*, *Diálogo entre Xavier y un Indio*, *Diálogo entre Rafael, Xavier y Música*, *El pecador penitente. Acto dialógico*, *Diálogo del pecador penitente reducido y Xavier moribundo* (Elizalde, 1961: 159).

⁹³⁰ Esta colección estaría integrada por las siguientes composiciones: *Al caso de los cordeles*, *Grandeza de San Francisco Xavier*, *Diálogo de la verdad de Dios*, *El Patrocinio de Xavier*, *Es de los dos común la misma pena*, *Conviértense la Idolatría y Fabro, viendo a Xavier disciplinarse*, *Parabienes de los siete planetas a San Francisco Xavier en su nacimiento*, *Al esfuerzo que hizo San Francisco Xavier, quando se le ofrece en sueños aquella fea representación* y el *Diálogo para la doctrina Cristiana* (Elizalde, 1961: 158).

4.4.2. Obras conservadas

Del caudal dramático inspirado por el santo navarro durante el Siglo de Oro tan solo hemos conservado tres obras largas:⁹³¹ el anónimo *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, *Las glorias del mejor siglo* del padre Valentín de Céspedes y *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente*, atribuida al ingenio de Diego Calleja; composiciones a las que hay que sumar la colección de nueve diálogos breves, conservada en un manuscrito alojado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, en los que se dramatizan diversos episodios de la biografía del santo.

4.4.2.1. El *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*

La primera composición que estudiaremos en este apartado, el *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, ha llegado hasta nosotros en un manuscrito, autógrafo en opinión de García Valdés⁹³² (2007: 37), editora moderna de la pieza, custodiado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura 9/2575; obra bastante extensa, integrada por 4312 versos si incluimos en el cómputo la loa inicial,⁹³³ segmentados en tres actos, de la que desconocemos tanto su autor como las circunstancias que rodearon su escenificación, aunque en opinión de García Valdés es posible que fuera escrita para celebrar la canonización del santo en algún colegio regentado por la orden ignaciana (2010: 12).

Se trata de una obra en la que se dramatizan, como su propio título indica, las labores de apostolado que realizó el santo navarro en el archipiélago japonés, inspirándose para ello el dramaturgo en diversas fuentes documentales: las cartas y escritos redactados por el propio santo y las primeras hagiografías del jesuita navarro, principalmente las compuestas por Turselino y Lucena (García Valdés, 2010: 24). Así, se recrean en las tablas algunas de las circunstancias que rodearon su viaje y estancia en

⁹³¹ No acometeremos el estudio de *La gran zarzuela San Javier Grande en el Hito*, pues si bien la crítica la incluye en la nómina de composiciones javerianas, no está protagonizada por el jesuita navarro ni inspirada en sus vivencias, sino en un milagro atribuido al santo en la localidad conquense de El Hito.

⁹³² García Valdés considera el manuscrito autógrafo debido a las numerosas enmiendas, adiciones y supresiones que presenta el texto, pues en su opinión el autor debió ir haciendo estas modificaciones conforme iba componiendo la obra (2007: 37).

⁹³³ La pieza presenta un porcentaje de metros de origen transalpino del 19'9%, ascendiendo a un 22% si se incluye la loa en el cómputo. Puede consultarse un estudio métrico completo de la composición en la introducción de la edición de García Valdés, en concreto entre las páginas 33-36.

tierras niponas, como la conversión de Anjiró, japonés procedente de una noble familia samurái que tras su bautismo adoptó el nombre de Paulo de Santa Fe (García Valdés, 2010: 71), la resurrección de una joven que obró Javier en Kagoshima,⁹³⁴ la prohibición del rey de aquel lugar de predicar el cristianismo en sus tierras, las distintas disputas dialécticas que mantuvo con los bonzos japoneses⁹³⁵ o el favor del rey de Bungo que obtuvo el santo y que, a la postre, propicia la conversión y posterior bautismo del monarca a manos del jesuita navarro; pasaje este último que cierra la composición y que evidencia el anacronismo que encuadra la acción teatralizada, pues aunque por norma general el dramaturgo recrea en las tablas con bastante fidelidad la información que

⁹³⁴ Prodigio que, como apunta García Valdés (2010: 18), sigue de cerca el relato que recoge el padre Turselino en su biografía: “Sucedió en este tiempo en Cagoxima una cosa, la qual ayuda mucho al acrecentamiento de la fe de Christo y al crédito y fama del padre Francisco Xavier. Havía un ciudadano rico y honrado, aunque gentil, al que se le murió una hija que amava tiernamente [...] Fue adonde estava el padre Francisco, yendo triste y lloroso por la pérdida de su amantísima hija. Cuenta el caso, suplicale humildemente remedie su soledad y desamparo; entonces el padre Francisco, compadeciéndose de la desgracia de aquel buen hombre, se recogió con el padre Juan Fernández su compañero a hazer oración a Nuestro Señor. Levantose della con nueva alegría espiritual y dixo al hombre tuviese buen ánimo, que su hija estava viva. Indignose el gentil con oír dezir esto, haviéndola él dexado muerta, y fuese muy enojado pensando que el padre le había desmentido o que no se dignava de ir a su casa. Y yéndose a ella saliole al encuentro un criado a dezirle que su hija estava viva y sana. El padre, buelta toda su tristeza en gozo, corrió a ver a su hija resucitada, vela viva y no cree que lo estuviese, y bañado en lágrimas de gozo preguntava a su hija cómo havia vuelto a esta vida; ella le respondió que en muriendo la rodearon unos feísimos sayones, los quales arrebatándola la querían echar en un poço de fuego. Pero que de repente aparecieron dos hermosísimos varones, los quales la libraron de las manos de aquellos sayones y la bolvieron a la ciudad” (ff. 174r-175r).

⁹³⁵ De entre las distintas porfías doctrinales que mantiene el santo con los bonzos en la obra destaca una que tiene lugar en la jornada tercera, en la que uno de los monjes nipones queda convertido al cristianismo tras la exposición del santo navarro:

S. JAVIER	Deste Dios es la ley que os he traído, cuya existencia, en breve, os he probado; con esto y con mi fe he desempeñado la promesa que bien os he cumplido.
FAJIAND.	No tan cumplido, que os queda todavía qué probar para que sin replicar la conclusión os conceda. [...]
SAQUIG.	Pues yo, padres, os confieso no tengo qué replicar, y así sin más alteriar digo que esta ley profeso.
FAJIAND.	¿Qué decís? ¿Habéis perdido el juicio? ¿Estáis ya loco?
SAQUIG.	Estado lo he, y no poco hasta que a este bonzo he oído; porque locura es pensar que esta máquina admirable no tenga auctor inefable que ser le tenga de dar. (García Valdés, 2010: 182-183)

ofrecen las fuentes documentales,⁹³⁶ el bautismo del rey de Bungo, según refieren las biografías del jesuita navarro, no tuvo lugar hasta varios lustros después del óbito del santo.⁹³⁷

Por otro lado, se trata de una composición bastante tradicional argumentalmente, pues no presenta intrigas secundarias que se alternen con las vivencias del santo ni un gracioso que aderece con su desparpajo la acción dramática; pese a ello, como ha apuntado García Valdés, el dramaturgo intenta conferir cierto dinamismo a su composición mediante algunas escenas, como los pasajes en los que el santo porfía con los sacerdotes nipones, los cuadros en los que suceden apariciones prodigiosas o la escena en la que un cuarteto demoníaco –integrado por Lucifer, Leviatán, Asmodeo y Behemot– se confabula para impedir el viaje de Javier a Japón (2010: 14) y provoca las dificultades para partir al archipiélago nipón a las que hace frente el santo en las postrimerías del primer acto. No obstante, el que la obra no presente un personaje que haga de donaire no significa que no incluya pasajes que rezumen cierta comicidad; así, por ejemplo, en la escena en la que se dramatiza la resistencia que el pueblo japonés muestra ante la nueva doctrina que predica Javier,⁹³⁸ en la que el santo explica los dogmas de la fe católica⁹³⁹ mientras que los lugareños van rebatiéndole, al burlarse uno

⁹³⁶ Si bien la recreación de las vivencias del santo se ajusta a la información que ofrecen las biografías, lo habitual es que el dramaturgo combine diversas fuentes en su composición; a modo de ejemplo podemos apuntar el pasaje que concluye con la prohibición del rey de Kagoshima de que en sus tierras se predique el cristianismo, pues en él se conjugan, por un lado, las amenazas con las que los bonzos intentaron amedrentar al soberano que recoge Turselino en su biografía –“dízenle con muy encarecidas palabras que advirtiese muy bien lo que hazía [...] porque si consentía que sus vasallos recibiesen religiones peregrinas forçosamente havían de venir los dioses de su patria a ser despreciados, y, enojados ellos por esto y airados con él, que sin duda vendría a ser muy presto destruida la ciudad de Cagonxima y todo su reino” (f. 177v)– y, por otro, la información acerca de este episodio que ofrece Valignano en su hagiografía: “y el rey de la tierra con sus regidores, pretendiendo que viniese allí algún nauío de los portugesses, por lo mucho que con ellos interesan, detuuieron allí á los Padres con muchos engaños y promesas, diziendo que les daría embarcaciones y fauor para yr al Meaco, y permitiendo que entretanto se hiziesen algunos xpianos.: mas después que vió salirle en vano su pretensión, y que el nauío de los portugueses era ydo á otro puerto, no solamente no les dio embarcación ni fauor para yr al Meaco, mas por persuasión de los bonzos prohibió que nenguno se hiziesse xpiano.” (*Monumenta Xaveriana. Tomus primus*, p. 122).

⁹³⁷ “y después fauoresció siempre todas nuestras cosas no solamente en Bungo, mas en otros diuersos reynos y señoríos, tanto que se puede dezir que lo tomó Dios por instrumento para que con su amparo los Padres viuiessen en Japón con comodidad de hazer tanto fructo como hizieron. Y no lo dexó Dios nuestro Señor sin gualardón por tal seruicio, porque á cabo de treinta años lo alumbró con su diuina gracia de manera que se hizo xpiano., y por la afición y opinión que tenía de la sanctidad del Padre se quiso llamar Francisco después de conuertido, tomando en el bautismo su nombre” (*Monumenta Xaveriana. Tomus primus*, p. 141).

⁹³⁸ La oposición de los japoneses a la fe que profesa Javier los llevará a emplear la violencia con el santo: “Alza la mano amenazando al padre” y “Dale al santo unas puñadas” (García Valdés, 2010: 125-126).

⁹³⁹ Se trata de uno de los numerosos pasajes en los que el santo expone algunos de los principios del catolicismo, como sucede en las disputas con los bonzos a las que acabamos de hacer alusión unas líneas más arriba o en las escenas en las que el santo refiere a los monarcas japoneses los fundamentos de su credo.

de los japoneses de la creencia en la existencia del Infierno,⁹⁴⁰ el santo le sugiere, haciendo también alarde de cierta socarronería, que ruegue a Dios, pues si acaba en él “el invierno / sudaréis tanto como en el verano” (García Valdés, 2010: 124); y el pasaje en el que los monjes nipones pretenden amedrentar al rey de Kagoshima se presenta en clave humorística, pues tras referir uno de los bonzos el mensaje que le han transmitido las deidades Jaca y Amida⁹⁴¹ el monarca se mofa de su visión sugiriendo que se trata de una alucinación producto de la inanición, en clara sintonía con los modos de proceder cómicos de los graciosos ‘a medias’ que hemos visto en otras composiciones estudiadas en esta tesis.⁹⁴²

⁹⁴⁰ A lo que decís de infierno
y que hay allá mucho fuego,
cierto se me ofreció luego
será buen temple de invierno.
Y así, bonzo, no os penéis
de ir allá, pues si temprano
sudáredes el verano,
de invierno no toseréis. (García Valdés, 2010: 121)

⁹⁴¹ Señor, estando esta noche
en la más alta oración
que tuve después que trato
del ejercicio de amor,
los dioses Jaca y Amida,
juntos entra[m]bos a dos,
se me aparecieron llenos
de una santa indignación.
Mandáronme de su parte
os notificase hoy
la sentencia que en su acuerdo
contra vos se fulminó (García Valdés, 2010: 140-141)

⁹⁴² En el coloquio el rey de Kagoshima no se arredra ante la relación de los bonzos, valiéndose el dramaturgo de una licencia dramática para conferir cierta comicidad al pasaje:

REY	Digo, padre, bien está cuanto me habéis relatado, mas pregunto ¿vais cenado, cuando a la oración se va?
BONZO A°	No señor, que siempre suelo por vuestra alteza ayunar, aunque no sabéis pagar tanto cuidado y desvelo.
REY	Yo lo agradezco, por cierto, pero mirad cómo vais, con la hambre que lleváis a la oración, de hambre muerto, va flaca y desvanecida la cabeza, así os parece que Jaca se os aparece y habla con vos Amida; por tanto de aquí adelante comeréis dos perdigones que os quitarán las visiones con la mano de delante.

El coloquio también resulta poco innovador escenotécnicamente, pues en la representación de los prodigios que tienen lugar en las tablas no median complicadas tramoyas, sino elementos escenográficos simples como cortinas o un escotillón. Se emplean lienzos en las dos apariciones cristológicas que presenta la composición, una en los primeros compases de la obra,⁹⁴³ que deviene en el catalizador del viaje de Javier a Japón,⁹⁴⁴ y otra en el segundo acto⁹⁴⁵ mediante la que Cristo resucita a la joven nipona⁹⁴⁶ y otorga al santo “la gracia de sanidad / de cualquiera enfermedad” (García Valdés, 2010: 135-136), mientras que el escotillón es empleado por las entidades demoníacas en el primer acto de la obra; escena que, gracias al empleo de efectos ígneos, goza de una espectacularidad considerable, pues Lucifer sale al tablado “con una corona de llamas” (García Valdés, 2010: 74) y el resto de entidades demoníacas acceden al escenario cubiertas de fuego por el escotillón.⁹⁴⁷ En el tercer acto tiene lugar una

Yo los mandaré llevar;
 con esto Jaca y Amida
 para toda vuestra vida
 creo se habrán de quietar. (García Valdés, 2010: 142)

⁹⁴³ “Aquí se ha de correr una cortina y descubrirse un trono en el cual ha de estar sentado Cristo nuestro redentor, y al pie del trono ha de estar hincado de rodillas el Ángel protector del Japón, y el santo Javier se ha de hincar de rodillas adorando a Cristo” (García Valdés, 2010: 57).

⁹⁴⁴ La aparición moverá al santo a emprender su viaje, pues el Ángel solicita a Cristo que libre a Japón de la idolatría y Francisco se ofrece a acometer la evangelización de aquellas tierras:

S. JAVIER Yo me ofrezco de serviros
 en las tierras del Japón;
 pretender su conversión,
 que ya os pido en suspiros
 salidos del corazón.

[...]

CRISTO Alto, pues, hágase así
 como se me ha suplicado;
 a vuestro Japón amado
 iréis, Francisco, y allí
 seréis bien ejercitado.
 ¡Qué de trabajo os espera,
 qué de afrentas y baldones,
 qué hambre, qué sed tan fiera
 qué tormentos y aflicciones! (García Valdés, 2010: 60)

⁹⁴⁵ “córrese una cortina y aparece Cristo nuestro redentor en un trono, y hincase el santo de rodillas y el hermano Juan Fernández” (García Valdés, 2010: 135).

⁹⁴⁶ Francisco, yo soy contento
 conceder cuanto pedís:
 la difunta que decís

resucitará al momento. (García Valdés, 2010: 135)

⁹⁴⁷ “da una patada en medio del teatro con que se quitará una tabla que ha de estar dispuesta para esto, y abriéndose un boquerón saldrán por él muchas llamas y tras ellas demonios cercados de estopa ardiendo, y en las bocas unos palillos encendidos atravesados en los dientes, que soplando hacia fuera echan centellas, y a dos o tres veces que soplen despedirán los palillos para poder hablar” (García Valdés, 2010: 74-75). Este escotillón vuelve a emplearse cuando Lucifer abandona el escenario: “se abre aquella boca por donde salieron los tres demonios y se hunde Lucifer por ella, y a este tiempo han de salir algunas llamas de fuego” (García Valdés, 2010: 82).

última aparición prodigiosa, la del ángel que insta en sueños al rey de Bungo a convertirse al cristianismo,⁹⁴⁸ ya que no se decide a abrazar la fe que predica San Francisco Javier por miedo a que su cambio de credo provoque revueltas en el reino y lo acabe perdiendo.⁹⁴⁹ Sin embargo, en este caso no queda claro qué medio se empleaba para hacer aparecer en las tablas al ente celestial, pues las acotaciones tan solo apuntan que “aparece un Ángel” y que “Desaparece” (García Valdés, 2010: 200-202), por lo que es posible que mediara una cortina o un bofetón.⁹⁵⁰

En cuanto a la escenografía, pocos datos ofrece el texto dramático acerca de la puesta en escena del coloquio, pues tan solo se constata la presencia de varias puertas⁹⁵¹ y el uso de mobiliario de interior, en concreto el trono sobre el que aparece Cristo y las sillas en las que se sientan algunos de los personajes.⁹⁵² Tampoco se aportan muchos detalles acerca del vestuario que lucían los actores en escena, aunque debido a la temática de la obra este debía ser hartamente exótico y lujoso;⁹⁵³ solo se ofrece información

⁹⁴⁸ Se trata de una escena fruto del ingenio del dramaturgo, pues como quedó dicho páginas atrás la conversión del monarca tuvo lugar varios lustros después del óbito del santo navarro.

⁹⁴⁹ ÁNGEL Rey, ¿cómo duermes así
 cuando con mayor cuidado
 debes velar sobre ti?

 REY De una lucha fatigado
 al sueño el alma rendí.

 ÁNGEL ¿Pues qué lucha te fatiga?

 REY Materia es de salvación.

 ÁNGEL Pues toma resolución
 y a toda fuerza enemiga
 venza en tu pecho razón.
 Y así no dudes tomar
 ley en que te has de salvar.

 REY Temo mis reinos perder,
 si quiero el cielo ganar.

 ÁNGEL ¿Será mejor perecer?
 Los reinos mal de tu agrado
 has de dejar con la muerte,
 mas por siempre coronado
 vivirás, si tienes suerte
 de ser bienaventurado. (García Valdés, 2010: 201)

⁹⁵⁰ Podría pensarse que el ángel entra en escena por su propio pie al igual que hace Lucifer en el primer acto; sin embargo, cuando hace aparición el ente demoníaco una acotación constata que “Entra Lucifer”, por lo que al apuntar las didascalías que el ángel aparece y desaparece, entendemos que debía mediar alguna cortina o tramoya simple.

⁹⁵¹ “Vase el Japón y sus criados, y entra por otra puerta el santo padre Francisco Javier” (García Valdés, 2010: 55).

⁹⁵² “Traen una silla” (García Valdés, 2010: 111), “Vase a sentar sobre una silla que está en el testero del teatro” (García Valdés, 2010: 162), “y entrar el paje con la silla que se pone en la mano izquierda, cerca de la del Rey” (García Valdés, 2010: 167), o “Entra Fucarandono y tráenle silla” (García Valdés, 2010: 192).

⁹⁵³ Para hacernos una idea de la indumentaria que podían vestir los actores que interpretaran a personajes japoneses podemos valernos de la relación que ofrece Monforte y Herrera del vestuario de la comparsa de chinos que participó en la cabalgata parateatral del Triunfo de los Santos que, como vimos en la

de la indumentaria que viste el santo en el arranque del tercer acto⁹⁵⁴ y en la recepción ante el rey de Bungo, pues una extensa acotación da cuenta, entre otros pormenores, de las lujosas galas que visten tanto San Francisco Javier como la comitiva de portugueses que lo acompaña:⁹⁵⁵

tocan las chirimías y comienzan a entrar los portugueses que acompañan al santo con la mayor bizarría de plata y oro que fuere posible, y el número será todos los más que ser pudiere. [...] El santo ha de venir vestido de una buena sotana de seda, encima un roquete con muchas puntas, y al cuello una estola –dice la historia del padre Lucena⁹⁵⁶ que era de terciopelo verde y guarnecida de brocado–, con báculo en la mano, el mejor que se hallare, y chinelas de terciopelo negro; sombrero con cordones de seda verde (García Valdés, 2010: 167-168).

introducción de esta tesis, tuvo lugar el 23 de junio de 1622 en Madrid con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier: “Salieron pues tan armados al natural, que todos los podían tener por chinos: era el peto, espaldar y faldones de concha negra de barniz chino, tan resplandeciente que puede servir de luzido espejo. Estaba a trechos labrado todo de seda de colores encarnado, blanco, morado y verde; pendían de los hombros unas alas de la misma concha y sedas. Los brazos desde el hombro al codo eran de damasco verde y malla, labrado de seda; desde el codo a la mano era de concha, a modo de guantes. Desde la rodilla al pie era de la misma materia, sembrada toda de estrellas de oro. El morrión de concha también, la faldilla de atrás bordada de la misma labor que lo restante del cuerpo. Levantábase en medio del morrión un hermoso penacho de cincuenta plumas blancas, negras y encarnadas, caían dél sobre las espaldas dos varas de gasa dorada y plateada; cubríalas el rostro una mascarilla de la misma concha. Llevaban atravesadas vandas encarnadas con puntas y encaxes de oro, y dellas pendían estremadas catanas (que son las espada de los chinos), empuñadura y contera de oro, y todo lo restante de la vaina, que era dorada y cabellada, llena de muy ricas labores y figuras” (ff. 43v-44r).

⁹⁵⁴ En concreto se apunta que “el traje del padre muy pobre, descalzo y con los pies ensangrentados de llagas” (García Valdés, 2010: 153). Esta indumentaria responde a una doble voluntad, pues por un lado representa las dificultades y penurias que sufrió el santo en tierras niponas, ajustándose a lo referido por sus biógrafos acerca de la pobreza de sus ropajes y, por otro, remarca el contraste con las ricas ropas que vestirá unos versos más adelante en su primer encuentro con el rey de Bungo.

⁹⁵⁵ El padre Lucena apunta en su hagiografía el motivo que movió a los portugueses a organizar esta suntuosa entrada en el palacio del rey de Bungo: “Viendo pues Duarte de Gama y los demás portugueses quan mal entendido era de los japones el desprecio del mundo y amor de la santa pobreza que el padre Francisco seguía y mostrava en todo, y que en ninguna otra cosa le podían los bonzos, como ya intentavan, desacreditar a él y al Evangelio [...] determinaron con aprobación y común acuerdo de todos hiziese el padre la primera visita al rey con toda la autoridad posible. Solo el padre Francisco era de parecer contrario, como quien tenía más experiencia del resplandor y magestad con que Jesuchristo N. R. dexó la baxeza y pobreza después que la abraçó y santifico consigo, y nos salvó a nosotros con ella. Pero no le valió alegar las vitorias que Dios en otras partes del Japón le había ya dado del fausto y soberbia de los propios bonzos con aquella su humildad [...] Y aunque es verdad que los portugueses lo entendían y juzgavan así poniéndose el padre a declararlo muy de propósito, perseveraron con todo en su opinión, diciendo que ellos querían tener parte en aquella primera vitoria de los bonzos, y que pues no podían pelear con ellos con el espíritu de pobreza, ya que no le tenían, que los determinavan vencer con sus propias armas, que eran la pompa y aparato de las riquezas, acompañándole y sirviéndole a él con todas las que tuviesen” (p. 661).

⁹⁵⁶ Ofrecemos la relación del vestuario del santo y su comitiva que recoge el padre Lucena en su biografía, pues, como apunta el dramaturgo, es la fuente de este pasaje: “Y fue que él saliese el día siguiente, como si huviera de ir en una procesión solene, vestida una sotana de chamelote negro sin aguas y la sobrepelliz encima con su estola de terciopelo verde, guarnecida de brocado al cuello. De los portugueses ninguno quedó en la nave, y todos se adereçaron curiosamente con cadenas de oro sobre ricas sedas que vestían y sembradas las gorras de broches de perlas” (p. 662).

Por tanto, como puede observarse, si bien la composición no requiere alardes técnicos en su escenificación, sí presenta momentos puntuales que gozan de gran fastuosidad, ya sea mediante el empleo de efectos ígneos o a través de la congregación de un gran número de personas en las tablas ataviadas con lujosos ropajes, forma esta última de conferir espectacularidad característica, como quedó dicho en su momento, del teatro jesuítico.

Para concluir con el estudio del *Coloquio de la conquista espiritual del Japón* quizá cabría apuntar que debido a su carácter poco innovador recuerda a algunas de las composiciones que hemos estudiado en páginas precedentes como *El triunfo de Fortaleza* o la *Comedia del beato Estanislao Kostka*, hecho que, en nuestra opinión, respaldaría la hipótesis de García Valdés de localizar la composición del coloquio en algún contexto celebrativo con motivo de la canonización del santo navarro, pues se trata de piezas ubicadas cronológicamente en las primeras décadas del XVII.

4.4.2.2. Las glorias del mejor siglo

Continuamos el estudio de la dramaturgia inspirada por San Francisco Javier con *Las glorias del mejor siglo*, pieza que según Elizalde es la “más lograda y la que mayor éxito alcanzó de las obras escénicas de Xavier”⁹⁵⁷ (1961: 167), y cuyo texto, a tenor de los testimonios conservados, debió gozar de una notable difusión en la época: tenemos constancia de su impresión en dos sueltas, una publicada en Sevilla por Francisco de Leefdael –de la que se preservan ejemplares, hasta donde sabemos, en la Biblioteca Nacional de España con la signatura T-1699 y en la biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo la signatura A 250/100 (12)– y otra sin datos de publicación pero, según Arellano (2011: 36), posterior a la de Leefdael, de la que también han llegado hasta nosotros algunas copias;⁹⁵⁸ a estos testimonios impresos hay que sumar varios manuscritos, dos que se custodian en la Biblioteca Nacional de España,⁹⁵⁹ otro en el

⁹⁵⁷ Arellano tiene una opinión similar a la de Elizalde, aunque para el crítico navarro la obra que nos ocupa compartiría sitial con *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente* atribuida al padre Calleja (2007a: 14).

⁹⁵⁸ Se conservan, al menos, tres ejemplares de esta impresión: uno en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura T-19429, otro en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con la signatura 9-3474/2, y, por último, un tercer ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Sevilla, formando parte de un volumen facticio, bajo la signatura A 250/232 (12).

⁹⁵⁹ Se trata de los manuscritos 16355 y 16022; mientras que el primero conserva el título original, en el segundo se modifica por *Las glorias del primer siglo* y, como apunta Arellano, solo recoge las dos primeras jornadas de la obra (2011: 27). El crítico navarro anota, además, que el manuscrito 16355 “debe corresponder a una representación fuera de Madrid y en invierno”, por lo que algunas de las variantes que presenta dicho manuscrito son adaptaciones del texto original a su nuevo contexto representacional.

Archivo Histórico de Loyola –legajo L51– y, por último, un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú (*CATEH*, ficha 185). Estos testimonios son contradictorios en cuanto a la autoría de la obra, pues mientras que las sueltas atribuyen la paternidad de la composición a un tal Pedro del Peso, en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España se indica que el autor de la pieza fue el padre Valentín de Céspedes. Autoría que refrenda el impreso sin datos de publicación, ya que al final de la suelta se afirma, a modo de colofón, que “aunque ha corrido algunos años impresa esta comedia con el nombre de don Pedro del Peso, la escribió el Reverendísimo padre Valentín de Céspedes,⁹⁶⁰ religioso de la Compañía de Jesús, [...] y la hizo para celebrar el primer siglo de la Fundación de su religión, y se representó en Madrid en el Colegio Imperial a los señores Reyes Católicos el año de 1640” (Arellano, 2011: 27). Por tanto, según los datos que manejamos, los jesuitas afincados en Madrid debieron insertar en los festejos con motivo del centenario de la Compañía la representación, como quedó dicho, de dos piezas del padre Céspedes, *Las glorias del mejor siglo* y *Obrar es durar* (Arellano, 2007a: 18), obra esta última que gozó en su escenificación del ingenio y pericia del escenógrafo italiano Cosme Lotti.

La comedia de *Las glorias del mejor siglo*, integrada por 3302 versos⁹⁶¹ segmentados en tres jornadas, es otro buen ejemplo de las composiciones teatrales en las que los jesuitas aunaban alegoría y materia hagiográfica, pues el padre Céspedes asienta sobre el cañamazo argumental que ofrece la biografía de San Francisco Javier una exaltación dramática de la Compañía de Jesús. De hecho la teatralización de las vivencias del santo navarro no comienza hasta mediados de la primera jornada, pues la pieza arranca con un dilatado pasaje en el que se dramatiza de forma alegórica la creación de la Compañía; así, en los primeros compases de la obra tiene lugar el encuentro entre San Ignacio y la Gloria Divina, escena en la que el santo guipuzcoano, sorprendido por la presencia de tamaña belleza escondida en aquel paraje, solicita saber quién es y por qué se encuentra allí oculta.⁹⁶² En su respuesta la Gloria acusa a la herejía

⁹⁶⁰ La madre de Céspedes, hija del célebre gramático Sánchez de las Brozas, se apellidaba del Peso, por lo que cabría la posibilidad de que el padre Céspedes hubiera adoptado el apellido materno para publicar su comedia. Seudónimo del que Barrera y Leirado ya daba cuenta en su catálogo (1860: 303).

⁹⁶¹ El texto presenta una notable polimetría, pues en él se combinan, sin ánimo de ser exhaustivos, redondillas, romances, octavas reales, silvas, sonetos o décimas espinelas, con un porcentaje de metros de origen transalpino que supone casi un cuarto de la composición.

⁹⁶² ¿Por qué en retirada selva
todas las luces escondes,
cuando con tu ausencia el Mundo
se inunda en obscura noche? (Arellano, 2011: 35)

de ser la causante de su actual estado de ocultación,⁹⁶³ tras lo que relata por extenso las distintas impiedades que han intentado “cegar mis resplandores” (Arellano, 2011: 42) a lo largo de la historia de la cristiandad y de los distintos apologetas que la han ido defendiendo.⁹⁶⁴ Al llegar la Gloria Divina en su relación al momento presente culpa de sus males al protestantismo,⁹⁶⁵ hecho que motiva que Ignacio se ofrezca a defenderla⁹⁶⁶ y que la entidad alegórica inste al guipuzcoano a crear una compañía⁹⁶⁷ para tal fin.

963

La Gloria soy de Dios, no te me alteres,
que ya en esto te he dicho cuanto quieres:
no te espante que viva
por selvas y por montes fugitiva,
que mis luces triunfantes
también supieron padecer menguantes,
sintiendo intercadencias
entre obscuras tinieblas de insolencias,
que si en mí misma sombra no introducen
por el mundo a lo menos me deslucen. (Arellano, 2011: 41-42)

964 La relación de detractores y defensores de la fe cristiana tiende al prosaísmo. Sin embargo, destacan en ella algunos pasajes de gran lirismo, como los versos que dedica a San Agustín, en los que puede percibirse cierto influjo calderoniano:

¿Viste algún día atento
en la región diáfana del viento
hacer vistoso alarde
a un escuadrón de pájaros cobarde,
cuyo valor, en suma,
no fue más que colores, pico y pluma?
¿Viste al neblí gallardo
con su capote de campaña pardo
mosqueado de plata,
cuando el vuelo desata
rayo con alma, exhalación ardiente,
que corre osado el campo transparente?
¿Viste como al mover la pluma riza
el ejército vil se atemoriza
de las plebeyas aves
temiendo el golpe de sus iras graves?
[...]
así, pues, de Augustino
el valor peregrino,
con vergonzosa afrenta,
ese vulgo de herejes amedrenta,
porque al primer amago de su pluma,
su orgullo es viento y su arrogancia espuma,
que en su valor heroico y brazo fuerte
hallan horror, azote, sangre y muerte. (Arellano, 2011: 47-48)

965

Hasta que en este siglo desdichado
miro al septentrión inficionado,
por un Lutero, peste de Sajonia,
que ha trocado a Alemania en Babilonia,
e intenta su porfía
anegar a la Iglesia en su herejía.
Adelanta su torpe desatino
el nefando Calvino,
negando la verdad del sacramento
[...]

Tras abandonar la Gloria e Ignacio las tablas comienza la dramatización de la biografía de San Francisco Javier; en concreto, en este primer pasaje alegórico-hagiográfico asistimos al desfile de damas que ofrece la Gloria Mundana a Francisco en matrimonio: la Nobleza, la Discreción y la Hermosura.⁹⁶⁸ Asisten también a este cortejo Gracejo y Chanza, criados de Francisco y Mundana que, a través de sus intervenciones, dotan al pasaje de grandes dosis de hilaridad,⁹⁶⁹ versos en los que se aprecia un marcado influjo conceptista. Sin embargo el cometido de los criados no es solo el de dar una pincelada cómica a lo dramatizado en escena, sino que asistimos a un claro paralelismo opositivo entre Javier y Gracejo, ya que mientras que el amo se entrega totalmente a los designios de la Gloria Mundana,⁹⁷⁰ el criado mantiene una actitud moralizante,⁹⁷¹

Esta guerra sangrienta,
esta peste violenta,
esta malicia inmundada,
con que el mundo se inunda
[...]
en los bosques me encierra
y de entre los mortales me destierra.
Esto me determina
a cruzar por las selvas peregrina (Arellano, 2011: 56)

⁹⁶⁶

Yo, mi gloria, aunque no llego
a esos heroicos soldados
que en tus mayores cuidados
lidiaron por tu sosiego,
pienso suplir con el fuego
que en mi pecho enciende amor,
el defecto del valor,
que para embestir constante
el corazón más amante,
lleva el aliento mayor. (Arellano, 2011: 57)

⁹⁶⁷ “Capitán eres, levanta, / Ignacio, una compañía” (Arellano, 2011: 59).

⁹⁶⁸ A nuestro parecer la elección de estas tres pretendientas no es casual y está sustentada en las hagiografías de la época, pues Turselino, en una de las primeras biografías del santo, da cuenta de las condiciones naturales con las que el joven Javier “participaba” de las tres damas alegóricas: su noble linaje –“Nació Francisco Xavier de padres ilustres en sangre y linages, porque sus abuelos y antepasados hicieron cosas tan hazafiosas en la guerra y sirvieron con tanta fidelidad a sus reyes, que merecieron y alcanzaron para sí y para sus descendientes honra y hacienda recibiendo de los reyes largas mercedes, aunque no menos ilustres les hicieron sus hazafias que las mercedes que por ellas les hicieron los reyes (ff. 1r-1v)–, su hermosura –“Era Xavier de lindo natural, de estremado ingenio, hermoso de rostro y de muy buen cuerpo y talle” (f. 2v)– y su insaciable ansia de conocimiento –“Aplicose al estudio con gran cuidado y vigilancia. Era incansable e infatigable en el trabajo con el apetito que tenía de saber. Y no había cosa que le estorvase a su estudio, ni el juego ni los pasatiempos y entretenimientos de moços, que suelen tanto estorvar” (f. 3v).

⁹⁶⁹ Ahondaremos en la comicidad que destila la pareja de sirvientes más adelante.

⁹⁷⁰

Gloria humana, el deseo
a seguirte se aplica,
y a tu elección dedica
el logro de su empleo:
yo te entrego cautiva
mi libertad porque en tus lazos viva. (Arellano, 2011: 62)

⁹⁷¹ Llegados a este punto cabe recordar que no se trata del primer contraste opositivo entre amo y criado con el que nos hemos encontrado a lo largo de estas páginas; sin embargo, sí es esta la única pieza en la

denunciando ya desde un primer momento que las damas “vendrán cargadas / de mentiras, y todas afeitadas” (Arellano, 2011: 63) y oponiendo a la idílica imagen que ofrecen las pretendientas de sus virtudes una perspectiva más realista con tintes burlescos: mientras la Nobleza exalta los gozos de la gloria militar, Gracejo describe a un veterano de guerra tullido que ha invertido su vida e integridad física por alcanzar dicha gloria;⁹⁷² mientras Hermosura se regodea en los placeres de la vida galante, Gracejo enumera las penalidades y rigores que pasan los galanes en la consecución de sus conquistas amorosas;⁹⁷³ y, mientras Discreción alaba la vida dedicada al conocimiento y a las letras, Gracejo presenta la crudeza de la vida del estudiante de la época, caracterizada por el hambre y la miseria.⁹⁷⁴ Al abandonar la escena las tres

que se invierten los valores morales de dichos personajes, pues mientras los sirvientes suelen estar, acorde con su condición de graciosos, apegados a lo mundano, los amos muestran cierto desinterés por lo terrenal, ponderándose así la moralidad y las virtud natural de los futuros santos previa a su conversión.

972

¿Cuándo al cabo de mil años,
veo de Flandes o Italia
venir a un soldado viejo,
hecha aceituna la cara,
con una pierna de palo,
y con un brazo de lana,
que parece maniquín
o molde de hacer estatuas,

[...]

y en premio destas frescuras,
pretende un jeme de grana,

[...]

con ella va muy contento,
y pone sobre su casa
alrededor del escudo
cuatro orejas coloradas,
y esto le cuesta las piernas,
cuarenta años de campaña,
desnudez, cansancio, frío,
hambre, piojos, miedo y sarna?

973

¡Abrenuncio de la guerra! (Arellano, 2011: 66-67)

¿Ella es vida de lechuzas,
que entre las doce y las quince
al otro desventurado
le toque amor a maitines,
y aunque granice, aunque nieve,
aunque hiele, aunque ventisque,
aunque se acatarre el cuerpo,
y el alma se aromadice,
siempre enfadando balcones
y volteando jardines,

974

ayude a cantar al gallo? (Arellano, 2011: 70)

¿Pues hay un desesperado,
que en estos tiempos estudie,
cuando en hambre se convierte
todo cuanto se discurre?

[...]

Imagíneme un muchacho

damas para permitir a Javier que se decida por alguna de ellas aparecen la Gloria Divina, la Virtud e Ignacio, momento en el que la primera manifiesta su deseo de aficionar a Francisco.⁹⁷⁵ La visión de ambos entes alegóricos mueve a Javier a seguirlos;⁹⁷⁶ sin embargo, a estas alturas de la comedia el joven navarro es incapaz de deshacerse del lastre de lo mundano, por lo que la jornada se cierra, pese a los esfuerzos de la Virtud, Ignacio y la Gloria Divina para ayudar a Javier a romper con lo terrenal,⁹⁷⁷ con una Gloria Mundana triunfante que se lleva consigo a Francisco.⁹⁷⁸

Conocedora la Gloria Mundana de la afición que ha despertado en Francisco la Gloria Divina, se vale del Gusto, ya en la segunda jornada, para intentar conquistar la voluntad del santo; se escenifica entonces un animado pasaje, que tiene por fin representar la fugacidad de los placeres mundanos, en el que el ente alegórico, de niño, va trayendo ante Javier a las tres damas terrenales, pues la naturaleza fugaz del Gusto

de los que al Estudio acuden,
 [...]
 rebozado con su capa,
 a quien da fajas de mugre
 la nariz, mientras la boca
 va mascando a musa muse,
 procurando que la frente
 el sombrero le sepulte,
 y unos carrillos morados,
 es todo lo que descubre,
 arrastrando con los pies,
 que el sabañón le reduce
 a que un zapato enchanclete
 y otro zapato despunte.
 No hay contra el pobre muchacho
 plaga que no se conjure,
 no hay piojo que no le coma,
 no hay pulga que no le chupe;
 toda sarna le desuella,
 toda lepra le consume,
 toda postilla le labra,
 toda tiña le destruye. (Arellano, 2011: 73-75)

⁹⁷⁵ “Virtud, juntas pasemos, / que importa que las dos le aficionemos” (Arellano, 2011: 78).

⁹⁷⁶ “¡Qué es lo que miro, cielo! / ¿Aquí deidades? ¿Soles en el suelo? / Seguirelas” (Arellano, 2011: 78).

⁹⁷⁷ El apego que sentía el joven navarro por lo mundano y que impedía su conversión viene atestiguado desde su primer biógrafo, el padre Teixeira: “Francisco estuvo un poco más duro y dificultoso, por que aunque gustaba mucho de la conuersación y amistad de Ignacio, todavía no osaba del todo mudar el estado de su vida, por ser naturalmente inclinado a la honra y fausto del mundo [...] mas no pudiendo más tiempo sufrir la fuerça del Spíritu Sancto, que en su sieruo Ygnacio le hablaba, se rindió del todo á su seruiçio” (*Monumenta Xaveriana. Tomus secundus*, p. 818).

⁹⁷⁸ JAVIER ¡Déjame, vanidad, que estoy perdido!

¡No hubiera yo seguido
 aquella lumbré hermosa!

MUNDANA ¡Ah, fortuna enojosa!

Vamos, Javier, que tengo que ponerte
 nuevas cadenas.

JAVIER Esas son mi muerte. (Arellano, 2011: 79)

motiva que, cada vez que el navarro cede ante los encantos de alguna de ellas, desaparezca de escena, con lo que Francisco pierde el interés por la dama y la repudia, hecho que da pie a que entre en escena la siguiente pretendiente de la mano, nuevamente, del ente alegórico. Pasaje que concluye cuando, tras pasar por el escenario las tres damas mundanas, se acerca a Francisco la Virtud y, a pesar de la aspereza de su naturaleza,⁹⁷⁹ consigue conquistar al navarro auxiliada por Ignacio;⁹⁸⁰ unión que obtiene el beneplácito del Gusto, esta vez de adulto,⁹⁸¹ lográndose finalmente la conversión del santo.

La reacción de la Gloria Mundana a la mudanza del navarro tiene lugar en la tercera jornada, momento en que irrumpe en escena hecha una furia por haber perdido a Javier, expresando su ira a través de una alegoría aviar,⁹⁸² y manifiesta su intención de

⁹⁷⁹ “que aunque sin gusto empiezo, / si mi trato comienzas, / verás el gusto luego” (Arellano, 2011: 113-114).

⁹⁸⁰

Joven ilustre, advierte,
que te conquista el cielo.
[...]
Rompe del mundo vano
los lazos lisonjeros.
Mira que Dios te quiere
para gloria del cielo
asombro de la tierra,
y azote del infierno. (Arellano, 2011: 114)

⁹⁸¹

Ya con esto, señores, no soy Gustillo,
sino Gusto de veras a lo divino.
Sin ser el tercero yo,
otra mujer ha llegado;
pues la mano le ha tomado...
no me descontenta, no. (Arellano, 2011: 115)

Consideramos, por una acotación que encontramos en la tercera jornada cuando el Gusto vuelve a aparecer de niño, que la distinción entre ambos personajes pudo plasmarse en las tablas a través de dos actores distintos, uno niño y el otro adolescente: “Chanza y Gustillo (que eran dos niños de lindas voces) salen cada uno por su puerta cantando alternativamente sus coplas” (Arellano, 2011: 134).

⁹⁸²

¿viste al águila valiente
[...]
echando menos los hijos,
villanamente asaltados
de robador enemigo,
tomando forma de rayo
[...]
flechas volantes las alas,
los ojos incendios vivos,
todas las garras destrozos,
y entre espesos torbellinos
de su furor es de horrores
todo su aliento granizo? (Arellano, 2011: 129-130)

Aunque hay conexiones entre estos versos y la alegoría aviar con la que se hacía referencia en la primera jornada a San Agustín, el pasaje, tal y como veremos más adelante, mantiene un claro paralelismo paródico con la alegoría vegetal que Chanza enunciará unos versos más adelante.

hacer la guerra a Ignacio, a Francisco y a la Compañía.⁹⁸³ Sin embargo, poco puede hacer ya la entidad terrenal, pues tras salir en defensa de Ignacio la Gloria Divina⁹⁸⁴ y afirmar Javier que su conversión se debe a haber descubierto el carácter engañoso de lo mundano,⁹⁸⁵ el pasaje se cierra con una Mundana enojosa que, pese a su cólera y sus amenazas, no puede más que lamentarse, ya que contra ella se conjuran “las glorias del mejor siglo” (Arellano, 2011: 134).

Poco desarrollo más tendrá la materia hagiográfica en las tablas, pues en el último pasaje biográfico-alegórico se representa la unión entre Javier, la Gloria Divina e Ignacio mediante una escena en la que unos se van dejando caer en brazos de los otros: el navarro, conforme a su biografía, es el primero en abrazar la Gloria⁹⁸⁶ al desmayarse en sus brazos, y esta, a su vez, se deja caer en los de Ignacio,⁹⁸⁷ quien humildemente manifiesta que es “flaco Atlante / para esfera tan grandiosa” (Arellano, 2011: 144), pasando a ser Ignacio así, como apunta Javier, “gloria de la misma Gloria” (Arellano, 2011: 145). Escena que es interrumpida por la llegada de la tríada conformada por la Idolatría, la Fe, que viene presa por la primera, y el Celo, que le solicita a la Gloria que deje a uno de sus “soles” en Europa y envíe al otro a Asia para que la Fe sea liberada, a lo que accede la entidad celestial mandando a Javier a Oriente e instando a Ignacio a quedarse en el viejo continente,⁹⁸⁸ por lo que el pasaje concluye con una emotiva despedida entre los dos santos.⁹⁸⁹

⁹⁸³ “contra ti, contra Francisco / y contra tu Compañía / mis ejércitos alisto” (Arellano, 2011: 128).

⁹⁸⁴ Loca vanidad, enfrena
tu necio arrogante estilo,
y aunque a Ignacio le encaminas
advierte que hablas conmigo. (Arellano, 2011: 131-132)

⁹⁸⁵ Ya vi allí que son tus gustos
unos mortales peligros,
tanto en la apariencia hermosos
cuanto en la verdad nocivos. (Arellano, 2011: 132)

⁹⁸⁶ Llego a Javier, que aunque entrambos
en esta vida me adoran,
pero es Francisco el primero
que ha de gozarme en la otra. (Arellano, 2011: 142)

⁹⁸⁷ Pues yo, Ignacio, seré nave,
y tú mar, en cuyas olas
se engolfarán mis trofeos
navegando viento en popa.
Verás entre ti y Javier
las conocidas mejoras,
que él en la Gloria descansa
y en ti descansa la Gloria.

⁹⁸⁸ En tus brazos me recibe. (Arellano, 2011: 144)

GLORIA

¿Qué decís, amantes míos?

A esta trama biográfico-alegórica el padre Céspedes adosa diversos cuadros, valiéndose de algunos de ellos para contrarrestar la marcada linealidad de su obra⁹⁹⁰ y empleando otros para contextualizar la celebración del centenario de la Compañía de Jesús; así, dentro de este segundo grupo, a la escena en la que, como quedó dicho, se representa la creación de la orden ignaciana hay que sumar el pasaje con el que da comienzo la jornada tercera en el que los graciosos Gracejo y Chanza, no sin cierta hilaridad, hacen referencia al centenario que están festejando los jesuitas,⁹⁹¹ aludiendo a

	IGNACIO	Yo, yo, divina señora, iré a socorrer la Fe.
	GLORIA	Sí, mas no con tu persona, porque si de Europa faltas ha de suspirarte Roma, y más tu presencia acá a mis intentos importa. Javier, esta empresa es tuya.
	IGNACIO	A ti, Francisco, te toca ensalzar la Fe en oriente con tus hazañas heroicas. (Arellano, 2011: 147)
989	GLORIA	Yo de ti no me despido, pues en tus acciones todas me tienes contigo siempre.
	JAVIER	¡Quién olvidará su gloria!
	IGNACIO	Dame, Francisco, los brazos.
	JAVIER	A Dios, columna famosa del orbe.
		<i>Abrázanse</i>
	IGNACIO	A Dios, sol de oriente, cuyas luces vencedoras serán terror del infierno. (Arellano, 2011: 148)
990		Por su carácter eminentemente cómico nos centraremos en ellos cuando estudiemos los elementos humorísticos de la comedia que nos ocupa.
991	GRACEJO	¿Qué centenar es aqueste que celebran estos padres, que por más que lo discurro no acabo de adjetivarle? El usado centenar no es este, que a fe de paje, que he consultado sobre ello todos los escarramanes. [...]
	CHANZA	Dijéronme la otra tarde, que en este tiempo la orden cumple cien años cabales desde que Paulo Tercero la confirmó, y estos padres quieren dar gracias a Dios de un beneficio tan grande como haberla conservado con aumentos tan notables, tan extendida en el mundo, tan florida y observante, tan entera en su gobierno, en sus misiones tan ágil, en sus letras tan lucida

las celebraciones que tuvieron lugar en el Gesù de Roma con motivo de dicho acontecimiento. Dentro de este grupo debe encuadrarse también el pasaje en el que se realiza la exaltación de la Compañía, ubicado tras la partida de Javier a Oriente, en el que las cuatro partes del mundo, tras hacer su entrada en escena con gran pompa,⁹⁹² dan cuenta sumariamente de los logros de la orden ignaciana en sus tierras,⁹⁹³ y del que llama la atención su brevedad, pues apenas llega al centenar y medio de versos; cortedad motivada por Gustillo, ya que al hablar infinito las regiones del mundo en los ensayos de las glorias de la Compañía, y acabar él “tan molido, / que de puro escuchar coplas / me sudaban los oídos” (Arellano, 2011: 150), les pide desenfadadamente que hagan un esfuerzo y, en contra de su naturaleza, refieran las excelencias de la orden ignaciana de forma concisa.⁹⁹⁴

y en su opinión tan constante. (Arellano, 2011: 119-120)

⁹⁹² “Tocan cajas y salen marchando todos los hombres que hubiere, y al fin de ellos el Mundo con bastón, y por detrás de él las cuatro Partes de damas por este orden: Europa, Asia, África y América, muy bizarras, con espadas y volantes pendientes; van marchando alrededor del tablado, y harán reverencia en encarando con la Gloria de Dios, que estará sentada debajo de dosel, y Ignacio de pie junto a la silla” (Arellano, 2011: 149).

⁹⁹³ Sirvan las siguientes calas de ejemplo de la breve relación que efectúan las partes del mundo de los logros de la Compañía:

ASIA El Asia valiente soy,
 por cuyo sitio caminan
 los apóstoles grandiosos,
 Ignacio, de tu familia.
 Es el ejemplar de todos
 tu gran Javier, que ilumina
 en Japón setenta reinos
 y un millón de almas bautiza.

[...]

Abrazaré en mi distrito
 cinco extendidas provincias,
 adonde mil de los tuyos.
 en sesenta casas vivan.

[...]

AMÉRICA América soy, Ignacio,

[...]

Siete provincias encierro
 en Perú y la Nueva España,
 donde dos mil de los tuyos
 viven en ochenta casas. (Arellano, 2011: 151-153)

⁹⁹⁴

Ya saben estos señores
 que los dómines teatinos
 tienen mártires, misiones,
 doctores, cátedras, libros,
 [...] y grandezas superiores...
 no hay para qué repetirlo.
 Mas pues esto es para el gusto
 no cansemos los amigos,
 que si yo fuera muy largo
 no fuera tan buen Gustillo.

Quizá el rasgo más significativo de la composición del padre Céspedes sea precisamente su comicidad, pues esta no solo está fuertemente ligada a la dramatización de la materia hagiográfica –recuérdense los comentarios jocoso-moralizantes presentes en el primer pasaje basado en las vivencias del santo– sino que, además, llega incluso a impregnar, como acabamos de apuntar, la escena en la que se pondera a la orden ignaciana. Las principales pinceladas cómicas de la obra vienen de la mano de los dos graciosos, Gracejo, criado de Javier, y Chanza, sirvienta de la Gloria Mundana; personajes cuya jocosidad no solo se desprende de sus apostillas mordaces⁹⁹⁵ y de las pullas que se lanzan,⁹⁹⁶ sino también de la relación que mantienen entre sí, pues al igual que Mundana pretende conquistar a Javier, Chanza hace lo propio con su criado, por lo que vienen a protagonizar ambos, en consecuencia, una subtrama amorosa paródica. Paralelismo humorístico que llega a su culmen cuando, en clara sintonía con la metáfora aviar que profiere la Gloria Mundana, a la que hicimos alusión páginas atrás, Chanza, ante la negativa de Gracejo de corresponderla, pues pretende seguir los pasos de su señor e ingresar en la Compañía,⁹⁹⁷ imita la retórica de su ama y manifiesta su ira mediante una alegoría vegetal⁹⁹⁸ que resulta, por contraste, bastante cómica.⁹⁹⁹

-
- 995 Y así, señoras regiones,
que hablen poco les suplico,
y a fe que para mujeres
no es poco lo que pido. (Arellano, 2011: 150)
¿Esposa le previenes
en edad tan temprana?
Gana, sin duda, hermana,
de que se muera tienes.
[...]
Si la vista repartes,
¿no ves a todas partes
máquina de viudas,
cuyos mantos tendidos
son un memento homo de maridos?
Viendo una toca baja
con monjil y rosario,
con sombras de sudario,
en tono de mortaja
después de santiguado,
digo: “Jesús, allí murió un casado”. (Arellano, 2011: 60-61)
- 996 Sirva de ejemplo de estas pullas el siguiente fragmento:
GRACEJO soy gracioso, y según veo,
no es la guerra para gracias.
CHANZA Si en ella a Francisco sigues,
pienso yo que en la campaña,
si no fueres gran soldado
serás grande camarada. (Arellano, 2011: 65-66)
- 997 CHANZA ¿Pues por qué me dejas?

También se vale el dramaturgo de algún pasaje al margen de los graciosos para dotar a lo representado en las tablas de grandes dosis humorísticas; nos referimos a la escena de la confrontación verbal, alentada y moderada por el Mundo, entre la Hermosura, la Nobleza y la Discreción por ver “cuál vale más de las tres” (Arellano, 2011: 85) en la que, por turnos, van atacándose entre ellas: de la Nobleza –tras apuntar el Mundo que los nobles “de la ajena gloria / se visten” y que “muy preciadas / de tratar cosas pasadas, / se hacen personas de historia” (Arellano, 2011: 86), y tras ridiculizarse las disputas y rencillas que mantienen estos entre sí por ver quién debe ser tratado con mayor cortesía y honores¹⁰⁰⁰– se afirma que quienes participan de ella son como las

GRACEJO	<p style="text-align: right;">Huyo del mundo, porque es ventoso como nabo de Galicia y para al fin en un soplo. No más burlas, Chanza mía, que aunque aprovechan tan poco las chanzas para este mundo, valen menos para el otro. [...] y así, con el gran Javier, a San Ignacio me acojo, el bonetón me encasqueto y con la ropa me aforro. (Arellano, 2011: 136)</p> <p>998 ¿Viste acaso una cebolla con guardainfante pomposo, colgando una liga verde, hecho de canas el moño? [...] ¿Vístela como picada del acero impetuoso, de sus entrañas arroja rayos de fuego a los ojos, conque azotando a sus niñas las llega a apurar de modo, que bajan hasta mezclarse las lágrimas con los mocos, y esto con tal batería que obliga al más animoso a soltarla de las manos y dar al diablo el adobo? (Arellano, 2011: 137-138)</p> <p>999 El cuadro viene precedido por una breve sección coral en la que Chanza le pide a Gustillo que la ayude a conquistar a Gracejo; escena musical en la que contribuye el criado del santo navarro “cantando muy mal esta copla” (Arellano, 2011: 133), potenciando con su intervención el carácter cómico del pasaje.</p> <p>1000 DISCRECIÓN “A la hermana del marqués no he de llamar señoría, basta llamarlo a su tía, que es ya pecar de cortés”; “No le tengo de ofrecer a doña Juana el lugar, y ella me ha de visitar, que es condesita de ayer”.</p> <p>[...]</p>
HERMOSURA	<p>Yo sé de una dama, en verdad,</p>

morcillas, “humos y sangre, y no más” (Arellano, 2011: 88); de la Hermosura se denuncia tanto la altivez como los melindres propios de la mujer hermosa, a la par que el carácter engañoso de su belleza;¹⁰⁰¹ y en cuanto a la Discreción, tras apuntar el Mundo el tópico de que la mujer solo debe ocuparse de su marido y su casa,¹⁰⁰² se realiza una sátira del lenguaje culteranista¹⁰⁰³ mediante unos versos que, como ha apuntado Arellano, recuerdan a *La culta latiniparla* de Quevedo (2007a: 26). La Virtud, que asiste a la porfía, tampoco queda exenta de la mordacidad del Mundo, pues al hacer mención esta de su carácter atemporal,¹⁰⁰⁴ el segundo no duda en afilar su lengua y lanzarle sus pullas;¹⁰⁰⁵ sin embargo, la mediación de las damas mundanas consigue que la sátira, en vez de centrarse en la Virtud, tenga solo por objeto a las virtuosas hipócritas,¹⁰⁰⁶ crítica que recibe el beneplácito de la entidad espiritual.¹⁰⁰⁷

-
- 1001 que a cierta señora un día,
por no darla señoría
la llamó paternidad. (Arellano, 2011: 86-87)
- 1002 ¿Pues qué, si saliendo van
las redomillas y unturas?
¡Qué Jarifas hermosuras
son hijas de solimán! (Arellano, 2011: 90)
- 1003 HERMOSURA ¿Discursos una mujer?
¿Delgadezas ni invención,
teniendo de obligación
solo el hilar y el coser?
¿Hay cosa más vana y loca? (Arellano, 2011: 92)
- NOBLEZA Todo ha de ser *liba, brilla,*
obstenta, esplendor, campar,
que es estilo conveniente
para conseguir ahora
toda discreta señora
el grado de impertinente.
Eso del critiquizar
es cosa que no se excusa:
llamar *Pieria* a la musa,
y *singulto* al bostezar,
metrificante al poeta,
gílido al que está muy frío,
curso de licor al río
y a la fuente *plata inquieta*.
“Dad un aviso a esa vela”;
“Hola, que estoy sitibunda,
traedme cristal en unda
en el que el aire congela”.
“Ministrad papiro en copia,
que a metrificar me inclino;
y en el vaso cornerino,
echad licor de Etiopía”. (Arellano, 2011: 94-95.)
- 1004 “La Virtud es oro y plata, / que el tiempo no la consume” (Arellano, 2011: 96).
- 1005 “Oigan, que también presume / la soror Mari-Beata...” (Arellano, 2011: 96).
- 1006 “Sí, mas yo, por vida mía, / que a sola la hipocresía / encaminé mi intención” (Arellano, 2011: 97).
- 1007 Bien merece esas razones
de hipocresía hazañera,

En contraste con el gran desarrollo que tiene lo cómico en la pieza que nos ocupa destaca la escasa presencia de lo maravillo en las tablas, pues solo podemos calificar de prodigioso uno de los sucesos que tiene lugar en escena, la visión final apoteósica integrada por la Gloria, San Ignacio y San Francisco Javier, en cuya escenificación no intervienen ingenios de tramoya,¹⁰⁰⁸ sino una cortina, tal y como evidencian las acotaciones que dan cuenta de ella: “Chirimías. Descúbrase la Gloria en su trono, Ignacio y Javier, en hábito de la Compañía de rodillas” y “Ciérrase con música” (Arellano, 2011: 158-159). En cuanto a los elementos escenográficos de la representación, la lógica invita a pensar que, debido al contexto celebrativo en el que estaba inserta la composición y al esmero escenotécnico empleado en la otra obra del padre Céspedes con la que compartió ‘cartel’, *Las glorias del mejor siglo* debió gozar de una escenografía especialmente cuidada y fastuosa;¹⁰⁰⁹ sin embargo, su texto apenas presenta alusiones a elementos escenográficos, pues en sus acotaciones parece sugerirse la existencia de dos puertas –“Vanse los cuatro por una puerta, y la Virtud por otra” (Arellano, 2011: 100)– y solo se constata la presencia del dosel y la silla desde donde la Gloria asiste al desfile de las cuatro partes del mundo¹⁰¹⁰ y del trono en el que, en la visión apoteósica, estaba la entidad celestial en majestad. Tampoco aporta muchos datos el texto dramático acerca del vestuario que lucían los actores, pues si, acorde a las circunstancias y en sintonía con la práctica habitual del teatro jesuita, este debía ser harto lujoso,¹⁰¹¹ en las didascalias tan solo se hace alusión a su boato con el adjetivo

que la virtud verdadera

no se paga de invenciones. (Arellano, 2011: 99)

¹⁰⁰⁸ Arellano infiere a partir de unos versos de Chanza –“Según vuelan por el aire / Gracejillo con Javier”– la utilización de tramoya vertical no especificada en las acotaciones (2011: 134), intuyendo que ambos personajes desaparecían de escena por los aires; sin embargo, a nuestro parecer, la sirvienta de Mundana solo estaría haciendo referencia de forma simbólica a los vuelos religioso-morales del santo navarro y su criado.

¹⁰⁰⁹ Sirvan las siguientes calas documentales de la relación de la representación de *Obrar es durar* para hacernos una idea del cuidado con el que debió ser llevada a las tablas la obra que nos ocupa, pues aunque en su escenografía no intervino Cosme Lotti, también debió ser bastante esmerada para que el contraste entre ambas representaciones no resultara desmesurado: “El castillo se labró tan a cuenta del cuidado que no hubo en él punto, ni pequeña línea, que no la pidiese el arte. La superficie de los terrones estava tan relevante del campo, que sin duda el fondo se labró en lienços separados en mucha distancia. El monte por los dos lados era de peñas desgaxadas a fuerça de la antigüedad [...] y en los resquicios de las piedras engastadas hiervas silvestres [...] En el lienço de enfrente era el monte una peña carcomida del tiempo por los dos lados, y sustentada sobre un pie de pedernales toscos, compuestos sin aseo y por eso más propios. (f. 3r).

¹⁰¹⁰ “harán reverencia en encarando con la Gloria de Dios, que estará sentada debajo de dosel, y Ignacio de pie junto a la silla” (Arellano, 2011: 149).

¹⁰¹¹ Volvemos a valernos de la relación de *Obrar es durar* para hacernos una idea del vestuario que lucían los actores en escena: “El Zelo ardiente vistió de lama encarnada bordada a pecho de azor, con unas medias lunas de puntilla de plata, en extremo curiosas, y en medio dellas la tela acuchillada de la gala [...] El jubón y las mangas, para hazer contraposición al vestido, eran de lama blanca, cogida también en

bizarro; sirvan de muestra las siguientes acotaciones: “Sale la Gloria de Dios en hábito de monte, muy bizarra” (Arellano, 2011: 34), “sale la Hermosura, dama bizarrísima” (Arellano, 2011: 67) o “sale la Compañía¹⁰¹² de dama muy bizarra con un pendoncillo con el nombre de Jesús¹⁰¹³” (Arellano, 2011: 154).

Para concluir nuestro estudio, estimamos oportuno apuntar que es posible que esta pobreza técnica de la que adolece la comedia esté condicionada por su gran comicidad, pues si a las altas dosis de humor le sumamos los juegos aéreos y demás tramoyas escénicas, la atención del espectador podría distraerse en exceso y desviarse de su fin último, que no es otro que asistir a la exaltación de la Compañía en su centenario, por lo que, en nuestra opinión, Céspedes, consciente de este exceso recreativo, decidió centrar el elemento lúdico de *Las glorias del mejor siglo* en la hilaridad y dejar el deleite escénico del público, gracias a la pericia de Lotti, para otro momento.

4.4.2.3. La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente

Disponemos de varios testimonios de *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente*, un manuscrito parcial, alojado en la biblioteca de la Hispanic Society of America (CATEH, ficha 266) y varias sueltas, una impresa en 1691 en la imprenta que regentaba Rafael Figueró en Barcelona, de la que se conservan copias en la Biblioteca de Catalunya y en la biblioteca de la Universitat de Barcelona, y otras dos en las que no figura ni lugar ni fecha de impresión¹⁰¹⁴ que atribuyen su paternidad a “un ingenio de esta corte” que, en opinión de la crítica, se corresponde con el padre Diego

medios círculos de menudas puntas de plata picada en fondo encarnado de lama de flores de oro. El manto [...] cogido en remates de puntas de oro grandes; plumas nevadas caídas a lo largo graciosamente, a quien servía de pie un broche de diamantes [...] El Valor, que por la diversidad de las personas en que se disfrazava mudó tres veces de trage [...] En el primer disfraz, que fue de sofrimiento, vistió conforme a lo que representava, tela de oro parda relevada de flores con cabos cabellados y plata, guarnición entera, joyas y vanda para quien el pecho de un niño era breve de esmeraldas mezcladas con diamantes” (f. 3v).

¹⁰¹² La única finalidad de la aparición del personaje de la Compañía en las postrimerías de la composición es, en nuestra opinión, protagonizar una emotiva despedida con San Ignacio antes de que este alcance la gloria divina y pase a formar parte de la escena apoteósica final.

¹⁰¹³ En la relación de *Obrar es durar* se hace alusión a un colgante similar, harto lujoso: “el pecho cogido de una vanda de diamantes, y en la segunda jornada de un nombre de Jesús de más de una quarta por qualquier lado que se midiese de diamantes; joya por la grandeza, hechura y fineza de las piedras, de las más ricas de este género” (f. 3v).

¹⁰¹⁴ Se trata de dos impresiones distintas, una integrada por 48 páginas de la que se conservan ejemplares en la biblioteca del Colegio de Valladolid (Uriarte, 1904: 131), en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València –signaturas T/0061(07) y T/0095 (03)– y en la British Library (Elizalde, 1987: 249), y otra de 72 páginas de la que se conservan copias en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València (ejemplar del que se valió Ignacio Arellano para realizar su edición de la comedia), en la biblioteca de la Universidad de Sevilla –signaturas A 250/165(03) y A 250/138(07)– y en la Biblioteca Nacional de España –signatura T/15020/16.

Calleja¹⁰¹⁵ (Arellano, 2006a: 49), por lo que la obra, que forzosamente debió ser compuesta con anterioridad a la fecha que recoge la suelta barcelonesa, pudo ser representada en el Colegio Imperial de Madrid, pues el jesuita alcaláino ya figura en los catálogos de dicho centro en el periodo 1690-1696 (*CATEH*, ficha 265). Se trata de una composición bastante extensa, integrada por 3701 versos¹⁰¹⁶ segmentados en tres jornadas, en la que se dramatizan con mucha libertad las vivencias del santo en el reino nipón de Bungo, pues poco de lo que se representa en las tablas se ajusta a los episodios vividos por el santo en dicho territorio que recogen sus biografías; en consecuencia, la materia hagiográfica teatralizada viene a resultar un cúmulo de milagros y portentos protagonizados por el santo, alguno de ellos fruto del ingenio del padre Calleja, que se adosan a las tramas que vertebran la obra, pues se circunscriben a las labores pastorales de San Francisco Javier en Bungo varios prodigios que según sus biógrafos fueron obrados por el santo en otros momentos de su ciclo vital.

La acción se fundamenta, como apunta Arellano (2006a: 50), en tres hilos argumentales: político, religioso y amoroso, que quedan imbricados desde un primer momento, pues en el arranque de la composición vemos a una comitiva encabezada por Jaridono, rey de Bungo, que se dirige a la cueva donde el profeta Combagio lleva mil años sumido en éxtasis esperando la llegada de un sabio que “de remotos climas venga / a oponerse a nuestras leyes” (Arellano, 2006a: 92) para consultarle si el bonzo extranjero que ha llegado a sus tierras para introducir una nueva religión, o sea, el santo navarro, es el sabio de la profecía; en su camino el monarca espera encontrarse con Coralía, reina de Yamaguchi –Amagunchi en el texto– recién convertida al cristianismo por la labor de apostolado de San Francisco Javier en su reino,¹⁰¹⁷ que se dirige a Bungo

¹⁰¹⁵ Según recoge Uriarte, en la suelta custodiada en el Colegio de Valladolid una anotación manuscrita apunta que “Escruiola el P. Calleja, famoso ingenio para Comedias” (1904: 131). También atribuye la pieza al ingenio del jesuita alcaláino el catálogo de obras impresas de Fajardo (f. 47r).

¹⁰¹⁶ La pieza presenta una notable polimetría –redondillas, octavas reales, décimas espinelas, silvas, serventesios...– con un porcentaje del 12’9% de estrofas de procedencia italiana y gran presencia del romance, pues casi tres cuartas partes de la obra están compuestas empleando dicho metro, proporciones en consonancia con los usos estróficos del padre Calleja que venimos viendo en esta tesis.

¹⁰¹⁷ La base del cambio de credo de Coralía radica en que, según el texto dramático, para la religión de los bonzos la mujer es un ser imperfecto y, como tal, no puede aspirar a la salvación, pues en el Cielo no se admiten imperfecciones:

Yo, que empecé curiosa y admirada,
proseguí en atenderle a la doctrina;
con la razón la hallé tan ajustada,
que a creerla entenderla solo inclina.
¿Qué mucho, si su fe justificada
salvarse las mujeres patrocina?
¡Oh santa ley de España venturosa,

buscando el amparo de Jaridono, pues su cambio de credo ha provocado la sublevación de su pueblo.¹⁰¹⁸ El encuentro entre los dos monarcas, precedido por la llegada del príncipe Maluco con nuevas del bonzo extranjero,¹⁰¹⁹ propicia que comience a despuntar la trama amorosa a cuatro bandas protagonizada por la bella Coralia, Ferivo, caudillo de las huestes de Bungo, el príncipe Maluco y Amira, su hermana, pues la princesa da muestras de estar enamorada de Ferivo¹⁰²⁰ y el príncipe queda embelesado por la belleza de la reina de Yamaguchi.

Al llegar a la cueva, la comitiva se encuentra con la oposición de Fucardono, bonzo que mora en un templo aledaño, pues Javier, debido a su pobreza, es imposible

¹⁰¹⁸ que puede ser cortés, siendo piadosa! (Arellano, 2006a: 89)
 Los bonzos, pues, que de los patrios ritos
 se han hecho interesales centinelas,
 que comen de absolver nuestros delitos,
 que son nuestros pecados sus gabelas,
 porque al santo amparé con mis editos,
 concitaron al vulgo sus cautelas

[...]

Ya te escribí cómo me habían quitado
 el reino, a cuya enmienda diligente
 me enviaste a Ferivo, que ha intentado
 vencerlos, ya soldado, ya prudente;
 mas ¡ay! que ni prudente, ni soldado
 bastó a contradecir mi hado inclemente (Arellano, 2006a: 90)

¹⁰¹⁹ La figura del santo es presentada por el príncipe en oposición a la de los bonzos japoneses:

Discretas son sus palabras
 y amorosas: considera
 qué atractivo tendrán, siendo
 amorosas y discretas.

Yo confieso, gran señor,

[...]

jamás he tratado bonzo
 que en las lúbricas materias
 de Dios y el alma mejor
 hable ni mejor entienda.
 Apenas supo que yo
 de tu parte iba, y quién era,
 cuando con demostraciones
 de cariño y reverencia,
 me saludó tan cortés
 que mostró bien que en su tierra
 mejor que en la nuestra había
 santidades palaciegas. (Arellano, 2006a: 80-81)

¹⁰²⁰ AMIRA

Ya, gran señora, a la vista
 de mi padre, vuestra alteza
 está. *Aparte* (¡Qué hermosa es! ¡Oh, nunca
 mal ni bienvenida fueras!)

FERIVO

Aparte (Bien de Amira en el semblante
 estoy leyendo la queja
 de no haberla escrito; pero
 si me arrastró mayor fuerza
 que perdone Amira.) (Arellano, 2006a: 87)

que sea el sabio al que hace referencia la profecía¹⁰²¹ y, en consecuencia, les niega el acceso a la gruta, por lo que el rey ordena a sus hombres que la abran por la fuerza.¹⁰²² En el interior de la cueva se les aparece el gigantesco profeta¹⁰²³ portado a hombros por el santo navarro; prodigio que mueve a Jaridono a querer conocer en persona al extranjero¹⁰²⁴ y que propicia el que se represente unos versos más adelante el primer encuentro entre ambos con toda la pompa que describen las biografías del santo. Durante la reunión suceden varios portentos que muestran a los japoneses que el navarro goza del favor divino: el milagro del cangrejo –sustituido por un pez en la comedia– que entrega a Javier un crucifijo que había perdido en alta mar¹⁰²⁵ y el maravilloso don de lenguas que se le atribuye al santo, prodigios sobre los que incidiremos más adelante.

1021

pero no es llegado el tiempo
pues no es posible que sea
ese mendigo que escriben
vivir entre las miserias
de hambre y desnudez, de quien
la profecía se entienda (Arellano, 2006a: 92-93)

1022

No te valdrá tu soberbia
para que abriendo yo, no haga
religión de la violencia.
Romped los candados. (Arellano, 2006a: 94)

1023

Nuestras escrituras dicen
que Combagio fue el profeta,
que con nuestro dios Amida
tuvo amistad más estrecha,
de que es argumento el grande
bulto de su corpulencia,
pues casi gigante el cuerpo
prestó al alma su grandeza. (Arellano, 2006a: 92)

La imagen del santo portando a un indio a hombros se corresponde con diversos sueños que según las hagiografías tuvo Francisco antes de emprender su viaje a Oriente, por lo que al ubicarla el padre Calleja en este momento de la biografía del santo está permitiéndose una licencia dramática que, poco más adelante, justifica Jaridono, pues al desvanecerse la imagen cuando los hombres del rey se disponen a “flechar los arcos contra el indio”, el monarca apunta que entiende que la escena a la que acaban de asistir no es una “realidad que ahora sucede, / si no es que nos representa / ahora lo ya sucedido” (Arellano, 2006a: 97-98).

¹⁰²⁴ “Y pues tan cerca del puerto / estamos, yo por mí mesma / persona le he de ir a ver” (Arellano, 2006a: 98).

¹⁰²⁵ Según sus biógrafos este prodigio tuvo lugar en las Malucas, por lo que el padre Calleja, al localizarlo en Bungo, incurre en otra licencia dramática. Aportamos la relación del milagro que recoge el padre Francisco García en su biografía: “sobrevino una tempestad tan grande que los pilotos, perdido el gobernalle y los pasajeros la esperanza, navegaban entre el temor y la desesperación [...] solo Xavier, que se gobernava por norte más soberano, nunca perdió la esperanza ni admitió el temor. Tomó un crucifijo pequeño de metal, que traía al cuello, y atado a un cordón lo echó en el mar; pero estando divertido se le fue el cordón de la mano y se hundió el crucifijo. Cesó la borrasca, y reparando que había perdido la joya que más estimava, lo sintió mucho; pero saltando en tierra con los demás y caminando por la ribera a un pueblo llamado Tamalo, habiendo pasado veinte y quatro horas, salió del mar un cangrejo [...] y caminando por las arenas [...] trayendo el crucifijo levantado entre las dos alillas, se llegó al santo, que hincado de rodillas recibió el crucifijo con mucha devoción y ternura, y habiendo cumplido el pez con su oficio se bolvió al mar” (pp. 108-109).

Al igual que en *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París*, el padre Calleja vuelve a involucrar en esta comedia al santo protagonista en la trama amorosa, pues en los primeros compases de la segunda jornada Jaridono comparte con Javier que Ferivo le ha comunicado que pretende desposarse con Coralia,¹⁰²⁶ pero que por intermediación de su hija Amira sabe que el corazón de la reina no pertenece al caudillo, sino a Maluco,¹⁰²⁷ por lo que, indeciso, no sabe si debe apoyar el matrimonio entre Coralia y el príncipe, pues aunque “bien me está este partido, / pues adquiero un reino con él” (Arellano, 2006a: 132) teme que Ferivo, cegado por los celos, se levante en armas.¹⁰²⁸ Ante tal tesitura el santo, sabiendo que Ferivo está en contra de la fe católica y que Maluco va a ser bautizado en breve, lo insta a apoyar el matrimonio entre su hijo y Coralia, pues conviene para difundir el catolicismo por sus tierras,¹⁰²⁹ y le sugiere que

1026

es su pretensión casarse
con Coralia, y me ha pedido
que yo a ella por conveniencia
la brinde con el arbitrio
de restituirla mis armas
en su imperio, a que Ferivo
irá dos veces valiente,
por soldado y por marido. (Arellano, 2006a: 131)

1027

fié de Amira este asunto,
y espiando los designios
de Coralia, que al fin damas
se entienden en sus estilos,
dijo que Coralia ajena
está de todo, y aún dijo
que si ella entendiera bien
los idiomas del cariño,
pensaría que Coralia
no rehusara de mi hijo
el casamiento. (Arellano, 2006a: 131)

1028

Es Ferivo de mis gentes
el más valiente caudillo,
y por eso de mi reino
tan en extremo bien visto,
que si discordes los dos
estuviéramos divisos,
temo, no en vano, que fuera
mi bando el menos valido. (Arellano, 2006a: 131)

1029

Por donde mi parecer
es que el acuerdo más digno
es pesar en cuál extremo
será Dios más bien servido,
y ese elegir: si Coralia
se casase con Ferivo,
de que tan ajena vive,
sería destituirmos
a la esperanza de ver
aquel reino reducido
a la ley de Dios; lo opuesto
espero si con tu hijo

no tema la ira de Ferivo, pues tiene “para contrarrestar sus bríos, / miliciano de tus levás / a todo un Dios por caudillo” (Arellano, 2006a: 134).

Esta decisión enfurece lógicamente a Ferivo, por lo que el bonzo Fucardono, viendo que el enfado del caudillo puede venirle bien para vencer a Javier, le ofrece unirse a su causa si este sale en defensa de la fe autóctona,¹⁰³⁰ pero mientras se confabulan para enfrentarse al rey y al santo navarro son interrumpidos por la llegada de Coralía y Amira, hecho que propicia que ambos desfogue sus iras con ellas, diciéndole el bonzo a la primera que por mucho que cambie de credo su alma seguirá condenada¹⁰³¹ y Ferivo a Amira que, si alguna vez creyó que la amaba por mostrarse galante con ella, no fue por amor sino por cortesía.¹⁰³² Palabras que tienen gran impacto

		se casase, porque entrambos, que por horas el bautismo esperando están, serían eficaces atractivos a que en breve todo el reino siguiese la ley de Cristo. (Arellano, 2006a: 134)
1030	FUCARDONO FERIVO	¿Eso responde el rey? No el estallido de un rayo susto igual diera a mi oído como haberle escuchado que está para su hijo destinado el casamiento de Coralía bella.
	FUCARDONO	Yo he sospechado que rehúsa ella, de ese extranjero bonzo persuadida [...] que casada contigo ha de acabarse la esperanza engañosa de salvarse. [...]
	FERIVO	¿No te quejaste al rey de sus traiciones? Yo no venzo con quejas sinrazones; con armas sí; verás cómo se mueve a mi conspiración milicia y plebe en copia tal que hagan sus millares casi número igual con mis pesares.
	FUCARDONO	Cuenta también mis bonzos por ti unidos si la voz de los dioses ofendidos tomares y piadoso arma tu diestra al celo religioso contra el vil extranjero, apadrinado de ese rey engañoso y engañado (Arellano, 2006a: 144-145)
1031		Mujer naciste, y como tal, precita a la casa del humo, donde habita la sierpe que amenaza con fiereza tu femenil flaqueza, tu ser por imperfecto: no tienes que apelar de este decreto, que no pueden, por más que te le opones, en el cielo caber imperfecciones. (Arellano, 2006a: 147)
1032		No hay que acusar mi proceder de ingrato, que en falsedad cortés no hay doble trato.

en la princesa,¹⁰³³ por lo que Coralia intenta paliar su sufrimiento guiándola por la senda del desengaño, cediéndole el retrato de un Salvador que le dio Javier y que, gracias a su amor, ha conseguido desligarse de lo mundano.¹⁰³⁴ Escena esta última de la dación a la que asiste Maluco desde del paño, por lo que tras abandonar las tablas Coralia el príncipe aborda a su hermana intentando averiguar la identidad del retratado, pero la princesa, aquejada de su mal de amores, desdeña el remedio que le acaban de ofrecer y la efigie acaba en manos de Maluco. La trama amorosa queda latente hasta las postrimerías de la segunda jornada, cuando el doliente príncipe se encuentra con San

El mío no fue amor, fue rendimiento,
llama fue que encendió tu mismo aliento.
Querido me rendí, no pretendiente,
y ya se deja ver qué fácilmente
llegar suele al olvido
el que empieza a querer de muy querido.
Yo, en fin, no me he mudado,
[...]

1033

y bien que no es mudanza, considera,
que quien nunca te quiso hoy no te quiera. (Arellano, 2006a: 147-148)
Oye, engañoso, que tu atrevimiento
matarme quiere con el vil aliento
de tan loca osadía...
¡Oh! Ingrato aleve, ¿no me dejaría
siquiera tu mudanza
engañar con mis dudas mi esperanza?
¡Pena sin ejemplar! ¡Dolor extraño!
Tan sin apelación el desengaño
anunciándome está la muerte fiera,
que me responde cuando me pondera
el dolor de mis ansias insufrible... (Arellano, 2006a: 148)

1034

mira lo hermoso en ti con lo entendido
a un tiempo malogrado,
mira de cuántas prendas te ha dotado
sabia naturaleza:
agrado, edad, valor, virtud, nobleza,
todo ajado de un vano desvarío
[...]

No solo esto por ti, por mí lo digo,
y pues a solas puedo hablar contigo,
sabe que yo también amenazada
de esta pasión me vi, mas consultada
con el santo español, me dio el retrato
de un Salvador, que él llama, donde grato
puso el pincel tan misterioso empleo
que produce el amor sin el deseo.
[...]

Tal amor en efecto le he cobrado
que no deja lugar a otro cuidado.
Tan en el alma su memoria imprimo,
que nada sin él quiero, nada estimo.
[...]

este es mi Salvador, de ti le fío:
ámale como yo, pues no recelo,
que en su amor esté todo tu consuelo. (Arellano, 2006a: 149)

Francisco y, al compartir con él sus males, le muestra la imagen del amado de Coralia, momento en el que los pesares de Maluco quedan aliviados, pues el santo le informa de que se trata de una imagen de Cristo que él mismo le dio a la reina.¹⁰³⁵

El arranque de la tercera jornada está marcado por esta trama amorosa con tintes políticos, pues la acción se traslada al castillo donde Jaridono, tras convertirse al cristianismo y dejar el gobierno, aguarda junto con el santo a que termine la guerra entre Maluco y Ferivo, y en donde el anciano llora la repentina muerte de su hija, consecuencia de su pasión amorosa.¹⁰³⁶ Intriga que en este momento adquiere unos leves toques de novela bizantina (Arellano, 2006a: 55) que, a la postre, posibilitan que tenga lugar en las tablas uno de los prodigios que se le atribuyen al santo, el de la bilocación:¹⁰³⁷ llega al castillo un portugués para informar de la derrota de Maluco y de

1035	MALUCO	licencia me dio mi padre de servir para mi esposa a Coralia, y cuando amante iba buscándola, supe que ella al dueño de esta imagen quiere bien: mira si puede, siendo mi dolor tan grande ser más pequeña la causa. <i>Dale la vitela</i>
	SAN JAVIER	No un error tanto te engañe, que esta imagen es de Cristo, nuestro Salvador, y el arte unir en su estampa supo lo devoto a lo elegante. Yo la di a Coralia y ella con reverentes piedades en esta imagen adora a Dios, que presente le hace. (Arellano, 2006a: 162)
1036		está llorando el buen viejo su hija, que ayer murió, porque a la triste la dieron con calentura de amor y con frenesí de celos, no sé qué males azules y ya descansa en el cielo (Arellano, 2006a: 166)

¹⁰³⁷ Se trata de un milagro que según las hagiografías sucedió tras abandonar el santo el archipiélago japonés, por lo que el padre Calleja al escenificarlo se permite de nuevo una licencia dramática. El padre Turselino da cuenta en su biografía de este prodigio por extenso: “Iva enbraveciendo más el viento y levantando mayores olas, y porque con su fuerza no les arrebatare el batel y le perdiesen, mandó el patrón que le atasen y amarrasen muy fuertemente con gumenas al navío. Para la ejecución desto, entraron en el batel quinze portugueses y dos moros [...] y no mucho después, quebradas las maromas, arrebató el viento el batel con tanta fuerza que en un momento se perdió de vista [...] Ivan en el batel algunos parientes y amigos de los que quedaban en el navío, y así no hazían sino llorar y rogar a Dios por su vida [...] El padre Francisco, viéndolos tan desconsolados y llorosos, les dixo tuviesen buen ánimo, y prophetizando añadió que antes de tres días la hija volvería a su madre, dando con esta metáphora a entender que el batel volvería a juntarse con el navío [...] El día siguiente al amanecer se puso el padre Francisco muy contento en medio de todos, y habiendo hecho su comedimiento al patrón rogole mandase subir alguno a la gavia [...] para ver si parecía el batel [...] Diziéndole después que la centinela no descubría desde la gavia el batel, el padre Francisco se fue a su aposento a hazer oración, allí gastó buena

que, en su huida a Bungo, el príncipe y su esposa se han perdido en alta mar a causa de una tormenta; tras esto se descubre en uno de los laterales del tablado al santo levitando mientras le escribe una carta a San Ignacio de Loyola y, en el fondo del escenario, aparece el batel en el que viajan Maluco y Coralia junto a “una estatua de San Javier lo más parecida posible al que le representa”¹⁰³⁸ (Arellano, 2006a: 175), prodigio que posibilita que los recién casados lleguen sanos y salvos a Bungo. Poco dura la alegría por el reencuentro, pues el rumor de los tambores de guerra anuncia la llegada de las tropas de Ferivo a las inmediaciones del castillo, por lo que el santo insta a los presentes a guarecerse en su interior mientras que él se enfrenta solo a las huestes del despedido caudillo.¹⁰³⁹ La valentía de Javier propicia la representación de otro prodigio, pues cuando los asaltantes se disponen a dispararle aparece por los aires San Ignacio de Loyola en su auxilio, portento que espanta a las tropas de Ferivo y que motiva la conversión del caudillo al catolicismo. Sin embargo, pese a las muestras manifiestas de que el santo goza del favor divino, Fucardono sigue reacio a creer en la fe que predica Javier, por lo que para convencer al bonzo el santo resucita a Amira;¹⁰⁴⁰ prodigio que

parte del día, derramando muchas lágrimas [...] Estando en esto pidió Antonio Díaz a voces albr[ic]ias, que había descubierto el batel [...] Parecerá increíble lo que se sigue, pero sin duda sucedió así [...] y fue que habiendo entrado todos los del batel en el navío, y queriendo un marinero apartar el batel ya vacío de gente, [...] se lo estovaron los que habían venido en el batel diciendo que diese primero la mano al padre Francisco Xavier, que venía con ellos en el batel y no había salido dél. Diciéndoles el marinero que el padre Francisco en el navío estaba y había estado, que no en el batel, ellos afirmaban y juraban que en todas sus tempestades y peligros habían tenido por compañero al padre Francisco, y que él encaminó el batel hazia donde estaba el navío. Entendieron todos que había sido algún ángel en figura del padre el que había hecho con ellos aquel oficio” (ff. 219v-222v).

1038

¡Elevado allí en el aire
y allí en el batel a un tiempo,
tan sin distancia entre estar
orando y favoreciendo! (Arellano, 2006a: 175)

1039

Entrad al castillo, donde
pidan a Dios vuestros ruegos,
tan confiados, que sea
la oración súplica y premio.
Entrad presto, que yo solo
he de salir al encuentro
de ese ejército. (Arellano, 2006a: 178-179)

1040

SAN JAVIER

Si vieses resucitar
esta mujer, que difunta
conoces, ¿me negarás
que no se murió su alma
con ella?

FUCARDONO

Loco será
quien tal negase; mas ¿quién
puede hacer prodigio tal?

SAN JAVIER

Dios, que su ley y su fe
con él quiere confirmar. (Arellano, 2006a: 193)

preludia la conclusión de la obra, pues la princesa tras volver a la vida da cuenta de lo visto durante su estancia en el otro mundo, relación con la que se da fin a la composición.¹⁰⁴¹

Esta trama, que funciona a modo de hilo conductor de la acción dramática, se alterna con una breve intriga protagonizada por un comerciante portugués llamado Diego Suárez al que el santo, debido a su vida disoluta, lleva años intentando conducir por la senda de la virtud¹⁰⁴² y que posibilita que en la segunda jornada se asista a la representación del milagro de los naipes,¹⁰⁴³ mediante el que el santo hace que el portugués recupere todo lo perdido a las cartas y que, conmovido por su ejemplo, rompa con su pasado marcado por el vicio.¹⁰⁴⁴

Se trata de una escena inspirada en la resurrección que, según los biógrafos del santo, tuvo lugar en Kagoshima, a la que ya hicimos alusión en su momento. Por tanto, su inclusión en la obra supone una nueva licencia dramática.

¹⁰⁴¹ La obra concluye apuntando que se trata de una biología de cuya segunda parte, si es que llegó a componerse, no tenemos noticia:

Con que a esta primera parte
pone término la pluma
que la escribía, ofreciendo
si esta agradare, segunda. (Arellano, 2006a: 200)

¹⁰⁴²

A predicarme en Lisboa
empezó, y cuando salí
de Portugal y a Goa fui,
me vino siguiendo a Goa.
A Malaca me ausenté
[...]
y a Malaca tras mí fue.
Vine a Japón, y en Fuqueo,
donde avecindado estoy,
mi trato asenté, y cuando hoy,
sin él pensaba estar, veo
que me sigue aunque me aleje,
y que no basta, se ve,
irme a Bungo para que
el padre Javier me deje,
con este martirio eterno
de que confiese. (Arellano, 2006a: 99)

¹⁰⁴³ Ofrecemos la relación del prodigio que ofrece el padre Lucena en su hagiografía: “Dezíale mal el naipe a un soldado portugués, de modo que había ya perdido seiscientos cruzados. Hallose presente el padre Francisco, por cuyo respeto el desgraciado estava más sobre sí, pero con todo eso se le echavan de ver bien los sentimientos e ímpetus de la impaciencia, quedávale poco de caudal y ese con tanto riesgo como lo que había ya jugado. Levantarse no era en su mano, si proseguía adelante, vía que perdía del todo. En fin descubriendo en él el padre más de lo que el pobre mostrava, levántase, pídele las cartas, barájalas con sus propias manos, tórnalas a meter en las suyas diciendo que juegue; así lo hizo sin perder más mano, desquitándose a bien pocas de quanto había perdido. Crece la cudicia con la dicha, mas no lo sufre quien las había buuelto amigas. Basta (dize el padre Francisco) que hayáis recuperado vuestro dinero, no soy contento que llevéis el ageno. Obedece el soldado, teniendo por cierto que si él no lo hiziere harán los naipes la voluntad del padre. Y no solamente dexó por entonces el juego, mas prometió de nunca bolver a él, y así lo cumplió, pues en toda su vida no hubo quien le viese más naipe en la mano” (p. 200).

¹⁰⁴⁴

¡Que yo soy tal, que yo he puesto

Como ya hiciera en *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París*, el padre Calleja se vale de la figura del donaire para conferir comicidad a la acción representada en las tablas, dejando el humor en esta ocasión en manos del matrimonio integrado por Pequín y Chambina, binomio que le permite aderezar su composición no solo mediante las típicas apostillas jocosas o la cobardía ridícula del gracioso,¹⁰⁴⁵ sino que, además, gracias a él puede incluir también en la obra las tópicas disputas maritales que ofrecen cierto contraste cómico.¹⁰⁴⁶ Especialmente significativa a estos menesteres humorísticos es la participación de Pequín en la tercera jornada, pues acude al castillo donde se encuentran Jaridono y el santo buscando que Javier lo compense por haberlo hecho víctima de la conversión de Diego Suárez;¹⁰⁴⁷ emplazamiento en el que el gracioso

a un hombre tan venerable,
a un santo tan prodigioso,
por corregirme, en un lance
que de la prudencia humana
se hará increíble al contarse!
¡Oh, cuán perversas que deben
de ser mis culpas! ¡Cuán graves
mis delitos! Piedad, cielos.

[...]

Padre, no he de levantarme
de estos pies, sin que primero
perdón mis culpas alcancen. (Arellano, 2006a: 157-158)

¹⁰⁴⁵ El carácter cobarde de Pequín queda retratado en varios pasajes de la composición, pues, por ejemplo, cuando los japoneses se disponen a abrir la cueva donde medita el profeta Combagio, no duda en ponerse detrás de su mujer –“Chambina, ponte delante, / que la cueva abren” (Arellano, 2006a: 95)– o momentos antes de acontecer el prodigio del pez aconseja a Chambina huir, ya que “el mar / sale de madre” (Arellano, 2006a: 111).

¹⁰⁴⁶ En los primeros compases de la segunda jornada se asiste a uno de estos rifirrafes al salir “Pequín con un palo tras Chambina” (Arellano, 2006a: 126), ya que esta, en opinión de su marido, desatiende sus labores en el hogar desde que se ha convertido al catolicismo:

Mi mujer, que se acredita,
cuando en nuestra ley pensaba
que el diablo se la llevaba
estaba hecha una santita.
Yo me hallaba bien servido
de regalo, cama y cena,
que al fin, la que se condena,
sirve al diablo y al marido.
Vino su paternidad
y nos bautizó a los dos,
y empezó a servir a Dios
ella y voló la humildad.
Si entro en casa y no hallo aliño,
me llama, cuando reniego,
mal cristiano si la pego,
mal cristiano si la riño,
y es fiero y es inhumano
y muy mohíno pesar
que no ha de poder pegar
a su mujer un cristiano. (Arellano, 2006a: 127)

A este, pues, castillo, adonde

¹⁰⁴⁷

muestra la inquina que le guarda al santo por este agravio mediante una serie de comentarios mordaces con los que va apostillando las acciones que protagoniza Javier con el propósito de desvirtuarlo.¹⁰⁴⁸

El padre Calleja no se vale solo del humor para aderezar lo representado en las tablas, pues la comedia presenta varias escenas en las que los actores dan cuenta de sus habilidades corales. A este respecto, el pasaje más significativo es, sin lugar a dudas, el de la representación del don de lenguas del santo, en el que participan cuatro genios que, como apuntan las didascalias, “Traerán instrumentos músicos” (Arellano, 2006a: 113), siendo traducido mediante el canto lo que enuncian dichas entidades en sus respectivas lenguas.¹⁰⁴⁹ También merecen ser destacados, aunque no son tan extensos, el

vive el padre Javier, vengo
a ponerle un pleito sobre
aquel pasado dinero,
que si no con hechos naipes
ganó con milagros hechos.
Que viva el buen Diego Suárez
contrito ya de sus yerros
está muy puesto en razón,
pero no está en razón puesto
que lleve la penitencia
yo de su arrepentimiento.
[...]
Santo y bueno es que a él le quite
las esclavas; mas no es bueno
ni santo, que siendo ahorrado
me quite a mí mi dinero. (Arellano, 2006a: 167-168)

¹⁰⁴⁸ Al presenciar al santo levitando mientras escribe a San Ignacio de Loyola, Chambina apunta que “Yo pienso que sin pagarte / al cielo se va”, a lo que responde Pequín que no lo cree, pues “nadie puede / sin pagar subir al cielo” (Arellano, 2006a: 173), o durante el milagro de la bilocación el gracioso comenta incrédulo que duda que Javier “tenga alma para dos cuerpos / y a mí me quite en las pintas / tan sin alma mi dinero” (Arellano, 2006a: 176).

¹⁰⁴⁹ Sirvan de ejemplo de esta escena los siguientes versos:

El santo y el Genio indio

SAN JAVIER Este el que conoce y juzga
el pensamiento más leve.

G. INDIO *Cai ricun imehinami*
nuncan zhis iuiasca.

Coralia y los Genios cantando

CORALIA Este el que conoce y juzga
el pensamiento más leve.

El santo y el Genio china

SAN JAVIER Este el que condena o salva
a los hombres para siempre.

G. CHINA *Zunay hoe fa hoe xum*
gin yu, yum y ven.

Maluco y los Genios cantando

MALUCO Este el que condena o salva
a los hombres para siempre.

El santo y el Genio japon

SAN JAVIER Este el que viene a enseñarnos

breve pasaje en el que los bonzos pretenden impedir mediante la música coral que el príncipe Maluco estudie la doctrina católica¹⁰⁵⁰ o los breves toques melódicos que aderezan la escena en la que, tras encararse Ferivo y Fucardono con Amira y Coralia, la reina pretende aliviar el dolor de la princesa,¹⁰⁵¹ pues contribuyen a amenizar la acción dramatizada.

La compleja trama que presenta la obra no es su principal seña de identidad, pues si esta comedia destaca, no solo entre las piezas inspiradas por el santo navarro sino también entre todas las composiciones hagiográficas jesuitas objeto de estudio en esta tesis, es por su gran despliegue de medios técnicos,¹⁰⁵² ya que gran parte de los

		sus misterios y sus leyes. <i>Aquisu xinguen coray ixin nor aya araquí. El rey y los Genios cantando</i>
	REY	Este el que viene a enseñaros sus misterios y sus leyes. (Arellano, 2006a: 117)
1050		<i>Salen Fucardono con otros seis bonzos, que saldrán cantando</i>
	LOS SEIS	<i>Cantando</i> De Jaca y Amida los fueros divinos se dejan al hombre, a gusto del hombre, señor de sí mismo.
	MALUCO	No mal a mis pensamientos habla la canción.
	FUCARDONO	Amigos, cantad, impedid el riesgo de estos estudios prolijos, que a Maluco abren los ojos con que busca el precipicio. <i>Cantando</i> La ley, que me manda vencer mi apetito, se implica queriendo que en mí busque otro no yo y mi enemigo. (Arellano, 2006a: 137)
1051	CORALIA	No replicarte quiero, porque ajena siempre viví de semejante pena; solo puedo decir cuán poco susto la amenaza me dio, que el cielo justo no fuera si el fin fuera de criarme...
	ELLA Y MÚS. AMIRA	Dejar de ver a Dios y condenarme. Ahí tu pena verá cuán excedida de la mía se ve, pues no creída está de ti la tuya, mas ¡ay cielo!, que aun no acierta la mía a ser recelo pues el rigor de un hombre tan terrible...
	ELLA Y MÚS.	Triste cosa será, pero posible. (Arellano, 2006a: 148-149)

¹⁰⁵² Debido a las complejidades técnicas que requería la escenificación de la obra, Zugasti apunta la posibilidad de que fuera compuesta antes de 1679, pues en ese año el autor de comedias Pablo de Morales solicitó una ayuda económica al Ayuntamiento de Badajoz por “las grandes costas de las tramoyas de la compañía en la comedia que han de representar de San Francisco Javier” (2008: 469). Si bien la hipótesis de Zugasti resulta un tanto lábil, pues lo lógico es que las composiciones dramáticas inspiradas en las vivencias del santo explotaran en escena sus habilidades taumatúrgicas, ya que vienen a ser su principal

prodigios que tienen lugar en las tablas requieren de esmeradas tramoyas. Ciertamente es que el primer portento al que se asiste en la comedia no es representativo de esta complejidad técnica, pues la desaparición del santo y del profeta Combagio – representado, a causa de las dimensiones del profeta, probablemente por algún muñeco antropomórfico de tamaño considerable– ante la atónita mirada de los japoneses se escenifica dejando caer “un pedazo del bastidor¹⁰⁵³”, por lo que entendemos que la entrada de la cueva debía consistir en un armazón en cuya parte superior hubiera un lienzo enrollado que se desplegaba en el momento oportuno y, por consiguiente, no suponía ningún alarde técnico.¹⁰⁵⁴ Sin embargo, el milagro del pez que porta la cruz perdida de Javier requiere de mayores complejidades, ya que según la acotación que lo introduce “Hasta los pies del santo llegará la imitación del mar, y en él saldrá un pez a la orilla, con un Santo Cristo en la boca, de donde le tomará el santo” (Arellano, 2006a: 112), retirándose con posterioridad del escenario mediante un procedimiento similar,¹⁰⁵⁵ por lo que entendemos que este ingenio, que debía simular el agua del mar en movimiento, aparecía por uno de los laterales del escenario o emergía directamente del tablado. Este prodigio se combina con la escenificación del maravilloso don de lenguas del santo, pasaje en el que se aúna música, como quedó dicho, y tramoya aérea: “En cuatro nubes, que incluyan cada una su trono, bajarán en vuelo arrebatado los cuatro Genios, vestidos del traje que corresponde a cada uno, quedándose en ala sobre la cabeza del Santo” (Arellano, 2006a: 113). También debía resultar bastante espectacular la conclusión de la breve batalla con los bonzos que mantiene Javier en la segunda jornada,¹⁰⁵⁶ pues un bastidor hace desaparecer a Fucardono de la mirada del respetable¹⁰⁵⁷ y el resto de monjes abandonan las tablas mediante la combinación de escotillones y tramoyas aéreas: “Sobre cada uno de los seis bajará un globo de fuego,¹⁰⁵⁸

seña de identidad, no manejamos datos que la invaliden, por lo que la redacción de la comedia puede ubicarse entre la fecha propuesta por el investigador y 1691.

¹⁰⁵³ “Al flechar los arcos contra el indio desaparece todo, cayendo un pedazo del bastidor” (Arellano, 2006a: 97).

¹⁰⁵⁴ Ahondaremos en estos elementos escenográficos más adelante.

¹⁰⁵⁵ “Toma el rey de la mano del santo el crucifijo, y levantándose todos los indios a mirarle, retirándose con el pez la imitación del mar” (Arellano, 2006a: 118).

¹⁰⁵⁶ Se trata de la escena, localizada entre la consulta de Jaridono a Javier acerca de la conveniencia del matrimonio de Coralía y la conjura de Ferivo y Fucardono, en la que los bonzos, como apuntamos en su momento, intentan impedir que el príncipe Maluco estudie la doctrina católica mediante la música coral; hecho que mueve al santo a salir en defensa del joven príncipe y que, tras ahuyentar a los monjes nipones, lo instruya en algunos principios de su fe, como el del libre albedrío.

¹⁰⁵⁷ “Éntranle arrebatado por un bastidor” (Arellano, 2006a: 138).

¹⁰⁵⁸ Pocos datos aporta la acotación acerca de estos globos de fuego, pero entendemos que debían ser similares al que se utilizó en los festejos toledanos con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier: “había quatro grandes globos de lienço pintados que representavan los

que se hundirá con ellos por el tablado, volviéndose a cerrar los escotillones” (Arellano, 2006a: 138).

Algunos prodigios requerían de la combinación de tramoya y escenografía, como el milagro de la detención del sol, con el que concluye la segunda jornada, que impide que los bonzos asesinen al santo, ya que estos esperan a que anochezca para atacar a Javier,¹⁰⁵⁹ en el que se combinan la representación de una puesta de sol entre montañas¹⁰⁶⁰ e ingenios de tramoya vertical, pues los ángeles que sostienen el astro desaparecen del tablado llevándose “al sol con vuelo arrebatado” (Arellano, 2006a: 165) una vez que el santo está a salvo. También es bastante representativo de esta mezcla de escenografía y tramoya el milagro de la bilocación, pues mientras que en una esquina del escenario “corrida una cortina” se ve a Javier “de rodillas, escribiendo sobre alguna imitada piedra, subiendo en una elevación” al tiempo que baja “una nube desprendiendo sobre el santo flores y luces” (Arellano, 2006a: 173-174), se descubre al fondo una embarcación en la que se encuentran, como quedó dicho, Maluco, Coralia y una representación escultórica del santo¹⁰⁶¹ que desaparecía de la mirada del espectador cuando los actores que interpretaban a Javier y a los príncipes pisaban el tablado.¹⁰⁶² Por último, para concluir con la parte técnica, la escenificación de los últimos prodigios que tienen lugar en la comedia resulta algo menos elaborada, pues en la aparición de San Ignacio de Loyola tan solo se utilizaba un pescante¹⁰⁶³ y en la resurrección de Amira el

quatro elementos: el del fuego llamas por defuera pintadas” (*Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y S. Francisco Xavier, apóstol de la India*, f. 9r).

¹⁰⁵⁹ ÁNGEL 1 Ve seguro, que la noche
 quiere Dios que se retarde,
 porque tu muerte a sus sombras
 otro desdoro no cause.
 ÁNGEL 2 Camina en paz, pues que quiere
 Dios que los rayos solares,
 solo porque a ti te alumbren
 a medio mundo le falten.
 ÁNGEL 1 La luz hará que las flechas
 te yerren, que a Dios es fácil
 que sirvan al desvarío
 medios que al acierto hacen. (Arellano, 2006a: 164-165)

¹⁰⁶⁰ “Habiendo descubierto unos montes y en su horizonte un sol como que ya se va a poner, saldrán los dos Ángeles por los lados, que le detendrán como asido” (Arellano, 2006a: 163).

¹⁰⁶¹ “Aquí se descubre en el vestuario con alguna lejana perspectiva un batel, dentro Maluco y Coralia, y una estatua de San Javier lo más parecida que se pueda al que le representa” (Arellano, 2006a: 175).

¹⁰⁶² “Bajando la elevación y abordando el batel, desaparecerá la estatua al punto que toquen el tablado el santo y los príncipes” (Arellano, 2006a: 176). No se especifica cómo desaparecía la estatua de escena, por lo que es posible que mediara un escotillón.

¹⁰⁶³ “Al ir a tirar, baja San Ignacio en vuelo arrebatado, y se pone al lado de San Javier” y “Sube con el mismo vuelo arrebatado” (Arellano, 2006a: 186-188).

actor que interpretase a la princesa simplemente tenía que simular su prodigiosa vuelta a la vida.

En cuanto al apartado escenográfico, si bien es cierto que el texto dramático que nos atañe es más generoso que otros que hemos estudiado hasta este momento a la hora de aportar detalles acerca de la escenografía que ayudaba a recrear la acción en las tablas, tan solo ofrece información acerca del uso de mobiliario de interior en la escena que tiene lugar en casa de Diego Suárez,¹⁰⁶⁴ de los elementos que mediaban en la representación de los prodigios de la detención del sol y de la bilocación del santo, cuyas acotaciones acabamos de citar, y del santuario de Combagio, integrado por la cueva donde medita el profeta y el templo alledaño en el que mora Fucardono,¹⁰⁶⁵ cuya representación debía consistir en una estructura en la que estuvieran pintadas la gruta y el templo, y sendas aberturas que simularan ser sus entradas, cubiertas, quizá, con lienzos que aparentaran ser puertas¹⁰⁶⁶ o elementos batientes.¹⁰⁶⁷ Menos detalles aporta el texto acerca de la indumentaria que vestían los actores en escena, pues tan solo se da cuenta explícitamente de los lujosos ropajes que llevaba el santo en su primer encuentro con el rey Jaridono: “Sale el santo con sotana de seda, sobrepelliz y estola, todo lo más rico que pueda ser” (Arellano, 2006a: 103).¹⁰⁶⁸ Sin embargo, al igual que ya apuntamos en el *Coloquio de la conquista espiritual del Japón*, los ropajes que vistieran los actores en escena debían ser harto lujosos y exóticos,¹⁰⁶⁹ máxime si fue representada en el

¹⁰⁶⁴ “Esclavas indias sacan al tablado sillas, mesas y naipes” (Arellano, 2006a: 152).

¹⁰⁶⁵ “Descúbrese un templo, y cabe él una gruta con las puertas cerradas” (Arellano, 2006a: 91).

¹⁰⁶⁶ “Sale Fucardono a las puertas del templo” (Arellano, 2006a: 91), “Vase cerrando el templo” y “Abren la gruta” (Arellano, 2006a: 94-95).

¹⁰⁶⁷ Recuérdese que en la desaparición del santo y del profeta se apunta que cae un pedazo del bastidor, por lo que es posible que dicho bastidor hiciera de marco y que incorporara algún elemento batiente a modo de puerta.

¹⁰⁶⁸ Tras este encuentro el actor que interpretaba al santo debía vestir el hábito jesuita, tal y como se deduce del siguiente diálogo:

BRITO	¿Pues cómo el traje mudó?
DUARTE	Porque aquel rico sirvió de introducirse no más. Y como ya en el Japón, que no es infamia, se sabe, ser pobre, al honesto y grave volvió de su religión. (Arellano, 2006a: 123-124)

¹⁰⁶⁹ Como evidencia la acotación que introduce la aparición de los cuatro genios –“bajarán en vuelo arrebatado los cuatro Genios, vestidos del traje que corresponde a cada uno” (Arellano, 2006a: 113)– las distintas nacionalidades de los personajes que intervienen en la comedia –portugueses, chinos, indios y japoneses– quedaban reflejadas en la indumentaria. Si bien el vestuario de chinos y japoneses debía ser bastante similar y, por consiguiente, parecido al de la comparsa de chinos que ofrecía Monforte y Herrera en su relación, a la que ya hicimos alusión en el estudio del *Coloquio de la conquista espiritual del Japón*, podemos valernos de nuevo de dicho relato para hacernos una idea de los ropajes que vestían los personajes de nacionalidad india: “vestían muy lindos baquerillos de chamelote de aguas de seda con muy

Colegio Imperial de Madrid, pues en este centro se formaban los hijos de las familias más ilustres de la Villa y Corte (Fuentes Lázaro, 2011: 173) y, como ya hemos apuntado en diversas ocasiones a lo largo de estas páginas, los familiares normalmente corrían con los gastos del vestuario de los intérpretes, por lo que las galas que lucían los actores en escena eran un reflejo de su posición y situación económica.

No podemos dar por concluido este estudio sin hacer referencia a los pasajes de carácter doctrinal que presenta el texto dramático; escenas que también tienen lugar en el *Coloquio de la conquista espiritual del Japón*, pues se circunscriben a las labores de apostolado del santo navarro en el archipiélago nipón, pero que en la comedia que nos ocupa van más allá de la mera transmisión de doctrina católica, pues quedan revestidas de cierta moralidad que, a nuestro parecer, deriva del carácter escolar de la composición, pues a través de ellas se pretende aleccionar acerca de las nefastas consecuencias del amor carnal. Así, en el pasaje en el que el santo instruye a Maluco acerca del libre albedrío, al preguntar el príncipe si “estar uno enamorado, / ¿será pecado?” (Arellano, 2006a: 143) el santo ensalza el amor en el seno del matrimonio y vitupera el amor lascivo,¹⁰⁷⁰ de cuyos estragos es ejemplo la princesa Amira, como ella misma apunta cuando, tras su resurrección, refiere en las postrimerías de la composición lo que ha vivido en el otro mundo.¹⁰⁷¹ Recuérdese qué, como quedó dicho en la

buena guarnición, quaxado todo de caracolillos y lantejuelas de plata que salían admirablemente, medias manguillas y brahones redondos al uso de la India. Pendían de tahalíes bordados con hermosas joyas de oro muy luzidos alfanjes, y de las orejas dos pares de arracadas de diamantes. Cubría la cabeça un virretillo en forma de pavellón, al uso de la tierra, cercado alrededor de plumas de varios colores, que estibaban sobre piedras riquísimas, que para esta ocasión parece que quiso juntar la India lo mucho que tiene; rematávase el virrete en una pluma de perlas estremadas. Las medias eran blancas, sandalias encarnadas en lugar de çapatos, quajadas todas de lantejuelas y caracolillos de plata” (ff. 43r-43v).

¹⁰⁷⁰

Mas mira que si consientes
algún torpe, algún lascivo
pensamiento que sea libre
gustosamente admitido,
es pecado grave y quedas,
según el presente juicio,
condenado del infierno
a los eternos castigos,
adonde todos los males
de potencias y sentidos
que se pueden pensar, furias,
pasmos, despechos, delirios,
padecerás en un fuego
sin fin. (Arellano, 2006a: 143)

¹⁰⁷¹

cuando de espíritus feos
me cercó una infame turba
que haciendo presa de mí,
en son de grita sañuda
voces daban y de todas

introducción de esta tesis, los jóvenes en edad escolar se encuentran en un periodo de su ciclo vital en el que imperan las pasiones y se sienten los apetitos sensuales con más fuerza, por lo que, en nuestra opinión, el padre Calleja estaría ampliando la ejemplaridad de su obra con estos pasajes en los que censura el amor carnal, pues junto al modelo de virtud que emana del santo navarro el jesuita alcalaíno ofrece un ejemplo secundario acorde con las necesidades de los discentes.

4.4.2.4. Los diálogos de la Real Academia de la Historia

Para concluir nuestro estudio de la dramaturgia inspirada por el santo navarro dedicaremos unas líneas a la colección de nueve diálogos breves, conservados en la biblioteca de la Real Academia de la Historia,¹⁰⁷² en los que se recrean diversos episodios de la vida de San Francisco Javier¹⁰⁷³ con bastante libertad¹⁰⁷⁴ y que, como el título que los encabeza indica, fueron compuestos para ser representados en las “nueve tardes de su novenario” (Arellano, 2008b: 27); textos¹⁰⁷⁵ de los que se desconoce su

compuesta, decía una:
«En esto del amor loco
paran las torpes dulzuras»
Yo, que toda contra mí
me hallaba tan sin disputa
[...]
empecé (¡Ay Dios, y qué tarde!)
a conocer las astucias
del amor torpe, que cuando
para cometer la culpa
le damos nuestro albedrío
decimos que nos le hurta.
[...]
¡Oh vil pasión, que le robas
a Dios toda la criatura,
que con voluntad ajena
no quiere llamarla suya! (Arellano, 2006a: 195-196)

¹⁰⁷² Los diálogos están recogidos en un legajo de contenido dispar, catalogado con la signatura 11-10-2/19; 9/7233, que presenta foliación moderna (Menéndez Peláez, 2004-2005: 514). Sus textos ocupan las páginas 308-333 (Zugasti, 2008: 472).

¹⁰⁷³ Los episodios de la vida del santo que se recrean en los diálogos vienen indicados en sus títulos: *Su conversión en la Universidad de París, Despídese de S. Ignacio para la India, Despídese del Rey de Portugal, Su arribo a Goa, corte de la India, Enseña la doctrina cristiana, y sale con una caña y una campanilla llamando a los niños, La hermana del Rey de Ceilán le envía disfrazados a su hijo y al del Rey, porque no volviese este contra ellos el cuchillo con que acababa de degollar a su primogénito, Su entrada pública y solemne como nuncio del Papa y embajador del Rey de Portugal al Rey de Bungo, Disputa con los bonzos públicamente, presidiendo el Rey y Su dichoso tránsito en Sanchón, a vista de la China.*

¹⁰⁷⁴ Buen ejemplo de las libertades que se permite el dramaturgo al recrear la materia hagiográfica puede observarse en el diálogo en el que el santo acoge al hijo del rey de Ceilán y a su primo, pues eleva el dramatismo y la emotividad de la acción dramatizada haciendo que el santo conozca personalmente al príncipe degollado (Arellano, 2007b: 326).

¹⁰⁷⁵ En los diálogos, que en suma no llegan a los dos millares de versos, se emplea principalmente el romance, aunque el dramaturgo también utiliza otros metros como la décima espinela o la quintilla.

fecha de composición pero que la crítica viene ubicando entre finales del XVII y principios del XVIII¹⁰⁷⁶ (CATEH, ficha 2174).

Se trata de piezas que desarrollan argumentos muy esquemáticos, basados principalmente en las conversaciones que mantienen los actores en las tablas, en los que apenas hay acción o movimiento escénico. Quizá lo más significativo de estas composiciones en el plano argumental sea que algunas de ellas presentan unas leves pinceladas cómicas; así, por ejemplo, en el diálogo que escenifica la llegada del santo a Goa el Diablo,¹⁰⁷⁷ como apunta Arellano en su edición, actúa a modo de gracioso de comedia (2008a: 44), pues va apostillando las intervenciones de Luzbel, cuya soberbia le impide contrarrestar el efecto pernicioso que para los intereses demoníacos supone el arribo de Javier a Goa,¹⁰⁷⁸ hecho que a la postre supone su derrota,¹⁰⁷⁹ o en la pieza en la

¹⁰⁷⁶ Arellano apunta que algunas de estas piezas parecen inspiradas en la hagiografía del padre García (2007b: 326), por lo que, en caso de ser así, habría que postergar su composición como mínimo hasta 1672, fecha en la que el relato hagiográfico vio la luz en Madrid (Añoveros, 2001: 769).

¹⁰⁷⁷ Pese a la base histórico-hagiográfica en la que se inspiran estos diálogos, algunos de ellos presentan un carácter eminentemente alegórico, como este de la llegada del santo a Goa y el que da cierre a la colección con su óbito, o doctrinal, como la pieza en la que el santo alecciona a unos niños indios o en la que entabla una batalla dialéctica con los bonzos.

¹⁰⁷⁸

DIABLO	Bravo Luzbel, ¿en qué piensas que tus huestes no recoges?
LUZBEL	Ya en escuadras divididas andan por el mar atroces y en mi defensa los vientos atropellan con sus robles.
	[...]
DIABLO	Luzbel ¡alerta!
LUZBEL	En su sangre verás teñido mi azote.
DIABLO	Ello dirá, pero hasta ahora nadie veo que zozobre.
	[...]
	Luzbel ¡alerta!
LUZBEL	A mis brazos se deben triunfos mayores.
DIABLO	Yo del peregrino temo que viene con el garrote.
	[...]
	Luzbel ¡alerta!
LUZBEL	Triunfantes pondré en el sol mis pendones.
DIABLO	Eso: ya que gloria falte soberbia a lo menos sobre. (Arellano, 2008a: 43-45)
¹⁰⁷⁹ LUZBEL	Al príncipe del abismo haré que el mundo se postre.
ÁNGEL	Haré que Luzbel a fuerza bese la cruz de mi estoque.
JAVIER	Dios es dueño de las almas y no es justo se las robes.
DIABLO	Ya resistir no puedo.
LUZBEL	Pelean con mejor orden.

que el santo enseña doctrina a los niños indios uno de ellos, viendo que sus compañeros son premiados por haber aprendido los dogmas de la fe católica, solicita al santo que le pregunte a él también y acaba recibiendo un cómico coscorrón por no responder correctamente.¹⁰⁸⁰

Por otro lado, se trata de composiciones que por su brevedad y su esquemática estructuración no requieren de complejos montajes escénicos para ser representadas, pues tan solo se constata en ellas el empleo de mobiliario de interior –“Recuéstase sobre el brazo de una silla” (Arellano, 2006b: 504)– y se indica la indumentaria que vestían los actores para contextualizar la acción dramática: “En hábito de estudiantes” (Arellano, 2006b: 502), “Estos en traje de indios” (Arellano, 2008a: 46) o “En hábito de peregrinos” (Arellano, 2006b: 506); vestuario que, siguiendo la práctica habitual del teatro jesuita, corría a cargo de las familias de los intérpretes como queda plasmado en el manuscrito.¹⁰⁸¹

Con todo, se trata de una serie de textos que, en definitiva, suponen un buen ejemplo de los actos dialógicos breves que, según atestigua la documentación conservada, se organizaban con frecuencia en los colegios jesuitas¹⁰⁸² y que evidencian la naturaleza de estos diálogos, auténticas piezas dramáticas que, debido su brevedad,

JAVIER Y ÁNGEL Decid pues ¡viva Jesús!
 DIABLO Y LUZB. Viva tan augusto nombre.
 JAVIER Y ÁNGEL Arrojad armas a tierra.
 DIABLO Y LUZB. Armas a tierra se arrojen. (Arellano, 2008a: 46)
 1080 NIÑO 4 ¿Y a mí que ha rato que estoy
 aquí como un estafermo
 me dejan a buenas noches
 sin preguntarme un remedio?
 JAVIER ¿Qué cosa?
 NIÑO 4 Preguntad algo.
 JAVIER No lo acertarás.
 NIÑO 4 Veremos.
 JAVIER Pues dime: ¿quién se encarnó?
 NIÑO 2 No lo acierto.
 NIÑO 4 El Padre eterno.
 JAVIER ¡Toma, y no ser bachiller!
Dale con la caña
 NIÑO 3 ¡Qué desatino!
 NIÑO 2 ¡Qué yerro! (Arellano, 2008a: 53)

¹⁰⁸¹ “vestidos por sus madres conforme a la persona que cada uno hace” (Arellano, 2008b: 27).

¹⁰⁸² Buena muestra de alusiones a la organización de espectáculos dialógicos breves la encontramos en la historia manuscrita del colegio mallorquín de Montesión, de la que aportamos unas calas: “Ni faltaron en las inferiores clases dialoguillos hechos en publico, que salieron muy bien, y a proposito para despertarla en sus discípulos, y en sus Padres y deudos que se hallavan presentes” (Oleza y de España, 1926-27: 42) o “Los estudiantes de Humanidad han mostrado su habilidad en algunos dialoguillos, y ejercicios de letras; y entre ellos salio admirablemente de bien un dialogo de la Purisima Concepcion de la Virgen, que salio con aplauso de todos, y fue alabado aun de los emulos y contrarios” (Oleza y de España, 1926-27: 236).

no deben ser desdeñadas por la crítica al estudiar el teatro vinculado a la Orden, pues en definitiva vienen a suponer una muestra más del empleo del arte dramático en las instituciones académicas ignacianas con fines académico-propagandísticos.

4.5. San Francisco de Borja

Si hay alguna personalidad que ofrezca en la España del Siglo de Oro un ejemplo de humildad y fervor religioso bastante singular es, sin lugar a dudas, San Francisco de Borja, pues el otrora marqués de Llombai, duque de Gandía y virrey de Cataluña abandonó toda una vida de lujos y opulencias, propia de su estamento social, para abrazar la austeridad religiosa ingresando en la Compañía de Jesús. Por tanto, parece bastante lógico que las plumas ignacianas dedicaran parte de su ingenio a la figura del santo gandiense, pues Francisco les ofrecía un magnífico ejemplo de humildad capaz de inspirar tanto a futuros novicios como a miembros de la Orden que pudieran sentirse afligidos por las estrecheces de la vida religiosa.

En efecto, San Francisco de Borja fue objeto de una serie de obras dramáticas compuestas durante el siglo XVII de las que tenemos noticia gracias a diversas fuentes documentales; piezas de las que cabe precisar que, aunque principalmente fueron ideadas para ser representadas en las distintas celebraciones organizadas por los jesuitas en honor de la beatificación y canonización de Francisco, acontecimientos que sucedieron en 1624 y 1671 respectivamente (O'Neill y Domínguez, 2001: 1611), no tuvieron como motivación exclusiva dichos festejos,¹⁰⁸³ pues tenemos constancia de la composición de varias obras vinculadas a otros contextos. Debido al dilatado número de piezas borjianas en el que centraremos nuestra atención, se hace necesario vertebrar de nuevo nuestro estudio en dos partes, una dedicada a las obras que no han llegado hasta nosotros y otra en la que abordaremos los textos dramáticos inspirados por el santo gandiense que conservamos.

4.5.1. Obras perdidas

Tenemos conocimiento de la representación de varias obras inspiradas en la biografía de Francisco de Borja compuestas para celebrar su beatificación; gracias a la

¹⁰⁸³ A juicio de Palomar, en el Nuevo Mundo debió ser bastante habitual que los jesuitas dramatizaran las vivencias de su tercer general debido a la importancia de la labor de Borja en la expansión de la Compañía por América (2008: 52), por lo que de ser cierta esta hipótesis el santo gandiense debió inspirar en el continente americano un caudal dramático bastante considerable del que, lamentablemente, apenas conservamos testimonios.

relación que ofrece Juan Antonio de la Peña de los festejos que los jesuitas afincados en Madrid organizaron en octubre de 1625 con motivo de dicho acontecimiento, sabemos que se representó en las instalaciones del Colegio Imperial una bilogía dramática protagonizada por el santo: la primera parte se escenificó el viernes día 3¹⁰⁸⁴ ante “su magestad y los señores infantes” (f. 5v) y la segunda, que contó también con la presencia de la reina y la infanta,¹⁰⁸⁵ tuvo lugar al día siguiente. De la Peña, además, aporta datos bastante interesantes acerca de estos espectáculos dramáticos, en especial de la primera parte:

fue la comedia excelente, las tramoyas diez y siete y los aparatos admirables. La representación gustosísima por estar a cargo de la nobleza juvenil que se cría en las escuelas de la Compañía; las galas y riquezas de vestidos fueron costosísimas, y hubo personas que gastaron en vestir a sus hijos 500 escudos.¹⁰⁸⁶ El verso fue digno de su autor, que por ser de la Compañía la modestia le venera en silencio” (f. 6r).

Menos generoso es el relator al hablar de la segunda parte de la bilogía, pues tan solo apunta que fue “no menos gustosa que la primera, muy semejante en lo gallardo y lucido”, aunque de sus palabras se infiere que la obra era fruto de otro dramaturgo jesuita, pues afirma que era “parto feliz de otro ingenio de la Compañía” (f. 6v).

En Ciudad de México también estaba prevista la representación de una comedia inspirada en las vivencias de Borja sufragada por la localidad a petición de los padres jesuitas para festejar su beatificación, tal y como recogen las actas del Cabildo:

En la ciudad de México lunes por la mañana quince de setiembre de mil y seiscientos y veinte y cinco años se juntaron á cabildo [...] para tratar y resolver y determinar en razan [sic] de lo pedido por los padres de la compañía de jesus y en la celebracion y demostración de regocijo por la canonización [sic] que su santidad hizo en el santo francisco de borja de su relijion y que esta ciudad se sirviese de hacer alguna demostracion de alegria en consideracion de haberlo fecho otras veces en semejantes ocasiones y oido en esta razon á don fernando carrillo á quien en el dicho cabildo se remitio el informar conforme los ejemplares lo que se podra hacer en esta ocaion [...] la ciudad dijo que atento á eseta [sic] causa es tan justa y obligatoria á hacer demostracion de alegria por beneficio tan gran grande y [...] acuerda que el dia de la celebracion del santo se pongan luminarias generales en esta ciudad y en estas casas del cabildo con artificios de fuego y

¹⁰⁸⁴ Según apunta el relator, parece que esta primera parte fue representada de nuevo el lunes día 6 por la tarde: “Este día, porque les tocase a las señoras parte de las comedias, se les representó la una por la tarde” (ff. 7r-7v).

¹⁰⁸⁵ “A este fin vinieron sus magestades rey y reina y sus altezas infantes e infanta a la Compañía” (f. 6v).

¹⁰⁸⁶ El escudo era una moneda que pesaba 3,38 gramos de oro de 22 quilates (Font, 2005: 335). Por tanto, a un precio aproximado en la actualidad de 32 euros por gramo de oro de pureza similar, estos 500 escudos equivaldrían a unos 54.000 euros.

para el día que señalaren los padres se haga un acto de representación de comedia de la vida del santo con el ornato y lustramiento que se pueda en la calle de la casa profesa haciéndose tablados para la representación y donde asista su excelencia real audiencia ciudad y religiosos todo lo cual se comete y encarga y nombra por comisario á don fernando carrillo escribano mayor del cabildo y al señor regidor luis pacho á los cuales se les da comision para que por cuenta de los propios y rentas desta ciudad dispongan todo lo referido con todo lucimiento (*Libro veinte y cinco de actas antiguas de Cabildo*, pp. 280-281).

Sin embargo, un acta posterior, fechada el 22 de octubre, da cuenta de la decisión de los susodichos Fernando Carrillo y Luis Pacho de que se representasen dos comedias en vez de una, pues estimaban que en una sola obra no podían dramatizarse las vivencias de Francisco de Borja, dejando constancia también el documento de las desavenencias que esta decisión había suscitado con la compañía de actores profesionales a la que se había encargado la representación:

Este día don fernando carrillo comisario de la fiesta de san francisco de Borja dijo que en ejecución de su comision con acuerdo del señor luis pacho han dispuesto que se hagan dos comedias de la vida del santo para que se representen martes y miercoles por que en una no fue posible recopilarla y que no han hecho concierto con los comediantes por pedir mucho y que por los tablados teatro y vela y apariencias piden cuatrocientos y cincuenta pesos¹⁰⁸⁷ respecto de ser mas tablados que los que se hacen el día del Santísimo Sacramento y que así para esto como para las luminarias suplico á la ciudad se sirviese de declarar las cantidades que se daran porque son exesivas las que se piden y es justo se haga con orden desta ciudad todo.

Y visto por la ciudad acordó se hagan las dichas dos comedias y los comisarios cumplan con la comision que les esta dada consertando las comedias y tablados y lo demas tocante á esta esta [sic] fiesta con el mayor beneficio y ahorro de los propios y el mayordomo cumpla las libranzas (*Libro veinte y cinco de actas antiguas de Cabildo*, p. 292).

Las actas no vuelven a hacer alusión a estas representaciones, aunque a tenor de los datos que se desprenden de ellas pudieron tener lugar los días 28 y 29 de octubre de 1625. Un cuarto de siglo más tarde, el 14 de diciembre de 1650, se escenificó en el limeño Colegio de San Martín, según recoge Lohmann, una pieza protagonizada por Francisco de Borja para agasajar al conde de Salvatierra y a su esposa, cuya puesta en escena fue llevada a cabo por los estudiantes del Colegio de El Callao:

En el segundo patio se había instalado el proscenio, y en él, más de cuarenta mancebos del Colegio de Callao representaron un coloquio, santo por el sujeto y decente por la composición, cuya trama

¹⁰⁸⁷ El peso era una moneda de plata de 27 gramos (Torres Lázaro, 1994-1995: 127), por lo que la plata de esos 450 pesos tendría en la actualidad un valor aproximado de unos 6.000 euros.

era la conversión y heroico proceder de San Francisco de Borja, antes de su ingreso en la Compañía (1945: 235).

En cuanto a las piezas protagonizadas por el santo gandiense insertas en festejos con motivo de celebrar su canonización,¹⁰⁸⁸ tenemos constancia de la representación de varias composiciones dramáticas de las que no se han conservado sus textos. Sabemos, gracias a la relación que da cuenta de las celebraciones organizadas por los jesuitas afincados en Granada para festejar este acontecimiento, que los días 1 y 2 de octubre de 1671 se representó, sobre un tablado ubicado en la parte central de la iglesia del colegio que la orden ignaciana regentaba en la localidad, una pieza inspirada en las vivencias del santo; espectáculo dramático del que el anónimo relator da cuenta en los siguientes términos:

A la tarde se representó un coloquio o comedia simbólica del santo con niños estudiantes de las escuelas. Obra grande, de raro ingenio, traça nueva, verso muy pulido, sentencias agudas y graves que admiraron los mejores ingenios y más versados en la poesía. Diéronle los niños toda el alma que pedía en la representación. Los vestidos fueron luzidísimos, de mucha costa y ostentación, todos nuevos para el caso. Muchos tuvieron duplicados vestidos para los diferentes pasos del acto. Sirvió de sainete no solo la escogida música –que por nueva grangeó más el aplauso– sino la dança de torneos militares que jugaron quatro airosos estudiantes a dos golpes de lança y uno de espada, con todos los primores de la facultad [...] El tablado –que fue de diez varas de largo y seis de ancho¹⁰⁸⁹– se dispuso de forma que ambas tribunas le cogiesen frente a frente, logrando la vista y el oído por entero todos los papeles y toda la iglesia, que estuvo llena de religiosos, cavalleros y de todos estados de gente, oyó el acto con gusto por estar en medio de la iglesia el tablado [...] Viernes 2 de octubre [...] se repitió el coloquio, honrándole en las tribunas los señores prebendados y el señor corregidor con los señores veintiquatros. En el coro los señores capellanes reales y mayor concurso de gente que el jueves e igual aplauso (*Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada a su gran padre San Francisco de Borja*, ff. 9v-10r).

Apenas una semana más tarde, los días 7, 9 y 11, se representó en el interior de la iglesia del colegio jesuita ubicado en Marchena, según refiere la historia manuscrita del

¹⁰⁸⁸ Guibovich anota que en los colegios de El Callao y Cuzco se celebró en 1672 la canonización de Francisco de Borja con la representación de varias obras dramáticas, sin especificar la temática de ninguna de ellas ni aportar más datos (2008: 39), por lo que al haber la posibilidad de que alguna estuviera protagonizada por el santo estimamos oportunos hacernos eco de la información que ofrece el investigador peruano en esta nota.

¹⁰⁸⁹ Recuérdese que, como quedó dicho, la vara castellana equivalía a 0'8359 metros, por lo que el escenario medía poco menos de ocho metros y medio de largo y unos cinco metros de ancho.

centro,¹⁰⁹⁰ un “coloquio [...] del santo duque, obra muy a propósito de un ingenio de los nuestros” que fue traído de Sevilla (Lozano, 2002: 330); pieza segmentada en tres jornadas entre las que se representó “un entremés gracioso, y entre la 2ª y la 3ª un baile muy bien ensayado y ejecutado” (Lozano, 2002: 339). Los jesuitas afincados en Cádiz también insertaron en los festejos por la canonización del santo gandiense, que tuvieron lugar del 11 al 18 de octubre de dicho año, la representación, según recoge la anónima relación de esta celebración, de “un coloquio de la vida del santo canonizado, muy ingenioso y no menos plausible por las galas tan ricas que ostentaron los niños que le hizieron, haciendo tan al vivo sus papeles que cada uno parecía lo mismo que representava” (f. 5r); pieza que fue escenificada repetidas veces a lo largo del octavario, en concreto las tardes de los días 11, 13, 15 y 17,¹⁰⁹¹ alternándose, los días que no había representación, con la declamación de “un poema español que oró un niño con mucho aseo en alabanzas del santo, acompañándole otros con vistosas danças, torneos, hacha[s] y otras de muy lindo gusto” (f. 5v).

Con el mismo propósito festivo el 18 de enero de 1673 se representó en las instalaciones del colegio que regentaban los jesuitas en Manila, según refiere Sánchez del Castellar en su relación de estos festejos, “una comedia de la vida de San Francisco de Borja, parto del agudísimo ingenio del padre maestro Gerónimo de Ortega¹⁰⁹²” (f. 8r) que, según apunta el relator, gozó de una cuidada escenografía: “Vistiose el teatro, adornando su frontispicio seis agigantados lienzos en que diestro pinzel mintió un magnífico palacio en perspectiva, con tan bien tiradas líneas, que dieron bien en que entretenerse a la admiración” (f. 9r). Este mismo año también tuvo lugar, inserta en las celebraciones destinadas a festejar la consagración de la iglesia del Colegio de Santiago y la canonización del santo gandiense (González Montañés, 2007: 253), la representación el 19 de abril de una comedia inspirada en las vivencias de Francisco de Borja cuya escenificación se repitió, según la información que ofrece la carta anua que

¹⁰⁹⁰ “Llegó el lunes 5 de octubre que había de dar principio a las fiestas [...] Hubo sus regocijos por las tardes: lunes en la tarde sólo procesión y vísperas; martes en la tarde nada; miércoles en la tarde, coloquio; jueves, nada; viernes en la tarde, coloquio; sábado nada, y domingo en la tarde, coloquio” (Lozano, 2002: 335-338).

¹⁰⁹¹ “El martes, tercero día de la octava, y 13 del mismo mes [...] por la tarde, con repetidos aplausos, se bolvió a representar el coloquio, para que se combidaron los reverendísimos padres preladados de las sagradas religiones [...] Quinto día, jueves 15 de dicho mes [...] tuvo por la tarde tercer lucimiento del coloquio, con los aplausos de innumerable concurso [...] El día séptimo [...] a la tarde al consurso religioso y nobilísimo, que deseaba oír el coloquio, se le satisfiço, dando fin a su representación aqueste día” (ff. 5v-6r).

¹⁰⁹² Nacido en Tudela del Duero en 1627, tras ingresar en la Compañía de Jesús en 1641 fue enviado a Filipinas en 1654, donde fue rector del Colegio de San José y falleció en 1683 (Simón Díaz, 1994: 274).

da cuenta de forma sumaria de estos festejos, los días 20 y 21: “Después de comer, se puso en escena la vida del santo Duque, que fue muy aplaudida. Los dos días siguientes [...] volvióse a repetir la representación escénica del día tercero” (Rivera, 1989: 544).

Dentro de este apartado estimamos oportuno hacer referencia a la comedia *San Francisco de Borja* compuesta por Antonio Escobar y Mendoza de la que, lamentablemente, no se ha conservado su texto (Elizalde, 1961: 149) y la obra de Calderón de la Barca protagonizada por el santo gandiense de la que dan cuenta tanto el propio dramaturgo en la lista de obras que remitió al duque de Veragua y que reprodujo Gaspar Agustín de Lara en su *Obelisco fúnebre*, como el catálogo manuscrito de obras teatrales impresas de Juan Isidro Fajardo, en el que la comedia *San Francisco de Borja* de Calderón figura en el folio 46v;¹⁰⁹³ pieza de la que desconocemos con qué propósito fue compuesta, por lo que cabría la posibilidad de que tuviera cierta vinculación con la orden ignaciana.

4.5.2. Obras conservadas

De la dramaturgia inspirada por el santo gandiense tan solo conservamos seis textos dramáticos: la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías Bocanegra; *El gran duque de Gandía*, atribuida a Calderón pero compuesta, como se verá en lo sucesivo, por el padre Fomperosa; *El Fénix de España*, de Diego Calleja; *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*, atribuida a Luis de Fuenmayor; *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, de Melchor Fernández de León; y el auto atribuido también a Calderón de *El gran duque de Gandía*. Piezas de las que acometemos su estudio sin más dilación.

4.5.2.1. La Comedia de San Francisco de Borja de Matías de Bocanegra

Disponemos del texto de la *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita por el jesuita novohispano Matías de Bocanegra,¹⁰⁹⁴ gracias a la labor del hispanista cubano

¹⁰⁹³ En opinión de Coenen la alusión a la obra tanto en el listado del duque de Veragua como en el catálogo de Fajardo confirmaría que la obra existió y que fue compuesta por el dramaturgo madrileño (2009: 39).

¹⁰⁹⁴ Nacido en Puebla en 1612, se sabe que ingresó en la Compañía en 1628 y que murió en 1668 (Arrom, 1953: 79). Es autor, entre otras obras, del *Teatro jerárquico de la Luz* (1642) y de la *Canción a la vista de un desengaño*, obra lírica que ha sido considerada por parte de la crítica como una de las mejores composiciones poéticas mexicanas. También se le atribuye, como refleja Poot (2002: 218), una comedia perdida y otra incompleta, *Sufrir para merecer*, autoría de esta última considerada por Arrom como dudosa (1953: 81).

José Juan Arrom que rescató el texto¹⁰⁹⁵ de entre las páginas de la segunda edición del *Viaje por tierra y mar del marqués de Villena*,¹⁰⁹⁶ pieza que fue compuesta para formar parte de las celebraciones con motivo de la llegada a México del susodicho marqués, don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, como virrey de la Nueva España, y que fue representada en el Colegio de San Pedro y San Pablo el 18 de noviembre de 1640, cuando el virrey visitó la institución (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, f. 1r).

La comedia¹⁰⁹⁷ destaca por presentar una acción muy dinámica, pues el padre Bocanegra adosa a la dramatización de la materia hagiográfica, inspirada de forma bastante fiel en la biografía que Ribadeneyra compuso del santo gandiense,¹⁰⁹⁸ escenas de diversa naturaleza; así, por ejemplo, se teatralizan algunos de los principales hitos biográficos de Borja, como la jura en Granada ante el féretro de Isabel de Portugal y su posterior desengaño,¹⁰⁹⁹ sus labores como virrey de Cataluña, su primer encuentro con

¹⁰⁹⁵ A pesar de que, según anota Arrom, había sido publicada en México, en vida del autor, bajo el título de *Comedia de San Francisco de Borja* (1953: 81).

¹⁰⁹⁶ Como apunta Zugasti, se trata de un libro facticio que aglutina impresos de distintos talleres y textos de diversos autores (2013: 282), como el *Zodiaco regio*, la *Relación escrita por doña María de Estrada Medinilla a una religiosa prima suya* o la *Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, en la que, como su propio título indica, se da cuenta de la fiesta que organizaron los jesuitas afincados en México para agasajar al nuevo virrey. Volumen facticio que, según parece, fue ampliado en una segunda edición con otros impresos, pues incluye el texto de la comedia del padre Bocanegra.

¹⁰⁹⁷ Su texto está integrado por 3447 versos –3509 si incluimos en el cómputo la loa inicial– segmentados en tres jornadas que presentan una notable polimetría, pues forman redondillas, romances, sonetos, décimas espinelas, octavas reales o silvas, con un porcentaje de estrofas de procedencia italiana del 20%. Proporción que, si contamos la loa, aumenta hasta un 22%.

¹⁰⁹⁸ Tan solo se permite el padre Bocanegra alguna leve licencia, como representar el nombramiento de Borja como virrey de Cataluña con anterioridad al óbito de Isabel de Portugal o localizar la aparición prodigiosa de la mitra durante la estancia de San Francisco en Oñate; pasajes en los que incidiremos más adelante.

¹⁰⁹⁹ El episodio de la jura, capital en la biografía de San Francisco, es relatado por el padre Ribadeneyra en los siguientes términos: “Vino el año de 1539 en el qual [...] murió la emperatriz doña Isabel el primer día de mayo [...] Huvóse de llevar su cuerpo a Granada para enterrarle en la capilla Real [...] y mandó el emperador a los marqueses de Lombay que acompañasen el cuerpo y que sirviesen a la difunta en aquella jornada, pues con tanta voluntad y cuidado la habían servido en su vida [...] Llegaron a Granada, y al tiempo de hazer la entrega del cuerpo de la emperatriz, destaparon la caja de plomo en que iba y descubrieron su rostro, el qual estava tan feo y desfigurado que ponía horror a los que le miravan, y no había ninguno de los que antes la habían conocido que pudiese afirmar que aquella era la figura y cara de la emperatriz. Antes el marqués de Lombay habiendo de consignar y entregar el cuerpo, y hazer el juramento en forma delante de testigos y escribano que aquel era el cuerpo de la emperatriz, por verle tan trocado y afeado no se atrevió a jurarlo. Lo que juró fue que según la diligencia y cuidado que se había puesto en traer y guardar el cuerpo de la emperatriz, tenía por cierto que era aquel y que no podía ser otro [...] Dio Dios con esta vista un buelco tan extraño a su corazón que le trocó como de muerte a vida, y hizo en él mayor, y más maravillosa mudança, que la misma muerte había hecho en el cuerpo de la emperatriz. Porque le penetró una soberana y divina luz, y de tal manera le envistió y esclareció, que en aquel brevísimo espacio de tiempo con grande claridad le representó y dio a conocer la vanidad de todo lo que

San Ignacio de Loyola en Roma o su estancia, previa a su ingreso en la Compañía, en la ermita Oñate por mandato del padre fundador, entreverados con dos subtramas, una de temática amorosa y otra de corte histórico, y con escenas inspiradas en las vivencias de algunas de las personalidades relacionadas con Francisco de Borja, como el pasaje en el que el emperador Carlos I hace partícipe al futuro Felipe II de su intención de abdicar en él para retirarse a Yuste. Escenas que, pese a su diversidad, quedan perfectamente engastadas en la materia hagiográfica que vertebra la composición, pues la figura del santo gandiense las aglutina conformando un todo dramático perfectamente cohesionado.¹¹⁰⁰

De hecho esta cohesión afecta directamente al desarrollo de las intrigas secundarias que se alternan con las vivencias del santo, pues la subtrama amorosa protagonizada por las cortesanas Belisa y Flora, que porfían entre sí por conquistar a Francisco, confluye en la jornada segunda con la acción centrada en Rocafort,¹¹⁰¹

precian y con tanta ansia procuran los hombres del mundo; y juntamente imprimió en él un aborrecimiento y menosprecio de todo ello y un bivo y eficaz deseo de conocer y amar las cosas verdaderas y perdurables, y de trabajar valerosamente por alcanzarlas, aunque fuese por qualesquier fatigas, dolores y afrentas [...] Y así, en bolviendo de la capilla real a su posada, se encerró en un aposento apartado, y echada la llave tras sí se derribó en el suelo y derramando copiosas lágrimas, con unos profundos suspiros que le salían del corazón herido y afligido, comenzó a hablar consigo mismo, [...] y muchas vezes repetía ‘Nunca más, nunca más servir a señor que se me pueda morir’” (ff. 15v-17v).¹¹⁰⁰ Un buen ejemplo de esta cohesión la ofrece, precisamente, la escena inspirada en las vivencias de Carlos I que acabamos de apuntar, pues la emotiva conversación entre padre e hijo es interrumpida por Cristóbal de Villalón para hacer entrega al emperador de la misiva con la que Borja solicita al monarca que le permita abandonar su estado para ingresar en la Compañía de Jesús.

¹¹⁰¹ Bocanegra, a través de este personaje, introduce en la obra el tema del bandolerismo catalán –mal endémico en Cataluña, como apunta Martín de Riquer (1967: 161)– y de la enemistad histórica entre *nyerros* y *cadells*, es decir, los dos bandos que aglutinaron las cuadrillas de bandoleros catalanas –rivalidad que, según Torres, se inició hacia la década de los ochenta del siglo XVI (1993: 31). Por tanto, y a pesar de que esta rivalidad no es coetánea a la labor de Borja como virrey de Cataluña, sí lo es toda la problemática relacionada con los bandoleros, ya que, según Reglá, este fenómeno comenzó en la época de Carlos I (1966: 150). De hecho, Ribadeneyra da cuenta en su hagiografía, aunque de forma un tanto entusiasta, de la labor que realizó Francisco de Borja contra los bandoleros que asolaban Cataluña: “La primera cosa en que puso la mano fue en limpiarle de salteadores, y bandoleros; los quales eran tantos en número en aquel tiempo [...] que no había camino seguro, ni pueblo, ni ciudad de Cataluña que no sintiese esta plaga [...] Diose tan buena diligencia el nuevo virrey, que en pocos días prendió y castigó gran número dellos [...] y muchos dellos huyeron y salieron de Cataluña; porque no se tenían en ella por seguros”(f. 20v). Centrándonos en lo literario, que es lo que nos atañe, tanto Hanrahan (1985: 117) como Ignacio Arellano (2010a: 224) han destacado las similitudes entre Rocafort y el bandolero cervantino Roque Guinart –trasunto literario del afamado bandolero Perot Rocaguinarda que aparece tanto en la segunda parte del *Quijote* como en el entremés de *La cueva de Salamanca*. De hecho, como podemos leer en la novela de Cervantes, el propio Roque Guinart admite que no es su intención “agraviar a soldados ni mujer alguna, especialmente a las que son principales” (hemos tomado la cita de la edición de John Jay Allen publicada por Cátedra), y algo similar podemos desprender de la actitud de Rocafort, ya que devuelve el correo que porta Sansón por estar dirigido al virrey y ser justo “que el noble lo muestre ser / en la lealtad al augusto / señor suyo natural” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 293), y cuando uno de los bandoleros trae como prisionera a una mujer, Rocafort afirma haber ordenado a los suyos que respeten a las mujeres, liberándola acto seguido al tiempo que se disculpa con ella por “la necia descortesía / del que a mis ojos os trujo” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 296).

bandolero de noble estirpe que detenta temporalmente el protagonismo de la composición¹¹⁰² cuya figura permite escenificar las labores de Borja como virrey.

La naturaleza alegórica de Belisa y Flora, que representan respectivamente a la Belleza y la Vanidad, viene determinada desde la primera escena en la que aparecen, pues no solo hacen alusión a su propia condición,¹¹⁰³ sino que, además, el pasaje queda encuadrado en el plano sobrenatural al salir la Virtud en defensa de Francisco.¹¹⁰⁴ Sin embargo, su índole alegórica, como ya hemos visto en otras composiciones jesuitas a lo largo de esta tesis, no les impide interactuar con personajes terrenales en las tablas; de esta forma, pese a la advertencia de la Virtud, las dos damas intentan abordar a Borja mientras este departe con Sansón, criado del santo que hace de gracioso en la comedia,

¹¹⁰² Aunque Luciani (1993: 126) ya destacaba la excesiva prominencia del bandolero en este acto, Isabel Sainz va un paso más allá al considerar que “se puede observar que el segundo acto está dedicado al bandolero Rocafort y sus andanzas, dejando en segundo plano al propio protagonista” (2012: 384). Resulta curioso, a su vez, que Martín de Riquer (1967: 159) apunte un fenómeno similar entre don Quijote y Roque Guinart en la segunda parte del *Quijote*.

¹¹⁰³ BELISA Que sólo Borja en la corte
 me desdeñe.

FLORA De que sólo
 Borja en la corte se burle
 de mí.

BELISA Pues yo podré poco
 o le he de rendir.

FLORA Pues yo
 seré de valor muy corto
 si no le sujeto.

BELISA Emprendo
 un fin muy dificultoso
 [...]
 Mas yo ¿no soy la Hermosura
 y él hombre como los otros?
 [...]

FLORA Yo ¿no soy la Vanidad,
 que todo a mis pies lo postro? (Garcidueñas y Arrom, 1976: 258-260)

¹¹⁰⁴ [...]
 si es muro, yo soy su torre;
 si bronce hueco, yo el plomo;
 si nube, yo soy su rayo;
 si sol, yo soy su bochorno;
 [...]
 Batid el muro, y las balas
 os resurtirán al rostro;
 herid el bronce, y veréis
 si tiene el eco sonoro;
 romped la nube, y al punto
 os dará el rayo en los ojos;
 soplad la luz, y saldrá
 su incendio más luminoso;
 [...]
 que a la virtud de Borja el cielo absorto,
 su lucimiento admira en vuestros odios. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 261)

acerca de la enfermedad de la emperatriz, que había dado muestras de su flaca salud unos versos atrás en una escena en la que el emperador nombra a Francisco¹¹⁰⁵ marqués de Llombai, comendador de la Orden de Santiago y virrey de Cataluña.¹¹⁰⁶ Ambas entidades intentan acercarse, cada una por su lado, a Francisco, pero al reconocer el marqués a ambas como la Belleza y la Vanidad, manifiesta su intención de no ceder ante sus encantos porque se debe a Dios.¹¹⁰⁷

Pese a este primer embate fallido, las damas alegóricas no pierden la esperanza de conquistar a Borja, ausente de la corte por estar dirigiendo la comitiva fúnebre que acompaña el cadáver de la emperatriz a Granada, e intentan hacerle llegar una carta a través de su criado; sin embargo, el materialismo de Sansón provoca que este emplee una estratagema que contente a las dos cortesanas para obtener beneficio de ambas, dándole a Flora la carta que previamente le había entregado Belisa, haciéndole creer que en ella Borja le manifiesta su amor, y tomando el escrito de Flora para hacer lo propio con Belisa.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁵ Ahondaremos en este pasaje cuando abordemos el estudio de los elementos que confieren comicidad a lo representado en las tablas.

¹¹⁰⁶ Se trata de una de las pocas licencias dramáticas que, como apuntamos con anterioridad, se permite el padre Bocanegra en su composición, pues el nombramiento de Francisco de Borja como virrey de Cataluña fue posterior a la muerte de Isabel de Portugal, tal y como refiere el padre Ribadeneyra en su hagiografía: “Luego que tornó [de Granada], dio cuenta al emperador de todo lo que había pasado; y él se lo agradeció, mostrando quedar muy bien servido, y satisfecho del marqués. El qual [...] suplicó al emperador que le diese grata licencia para irse a Gandía a ver a su padre. No pudo alcançarla, porque su Magestad le mandó que le sirviese en el cargo de virrey y capitán General de Cataluña. Y por mucho que se quiso escusar, alegando su poca edad [...] y poca experiencia, y flacas fuerças para carga tan pesada (que su modestia y el deseo de recogerse le hazían parecer aún más flacas de lo que eran) nunca pudo acabar con el emperador que aceptase la escusa, por la afición y estima grande que tenía de su persona” (f. 19v-20r). El nombramiento como comendador de la Orden de Santiago también fue posterior al óbito de la emperatriz.

¹¹⁰⁷

Mas ya, ya lo he entendido,
que el cielo al corazón me lo ha advertido;
la hermosura conozco de la una,
de esotra la ambición y la fortuna.
La una es Vanidad, la otra, Hermosura;
Vanidad y Beldad, batalla dura
para vencer a un roble,
si es mozo aplaudido, rico y noble.
Mas, potencias del alma, guerra, guerra,
que temo a Dios, y sé que soy de tierra. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 265-266)

¹¹⁰⁸

FLORA

Este es Borja, tu amo,
en cuyas pretensiones yo me inflamo.
Llévale este papel, que en lo que reza,
pretendo derribar su fortaleza,
y si le hallo propicio,
el Sansón serás tú de su edificio.

SANSÓN

Aquí me importa urdir una tramoya; (*aparte*)
quizá esta boba me dará otra joya.

Esta subtrama queda latente hasta bien entrada la jornada segunda, momento en el que Belisa, disfrazada de paje, se dirige a Barcelona para conquistar a su amado y, en el camino, se topa con Sansón; encuentro que inspira en la dama alegórica una estratagema para engatusar a Borja, pues, conociendo su afición cinegética, pretende, con la ayuda de Sansón, simular durante una cacería que se ha perdido en el monte para ser rescatada por el virrey.¹¹⁰⁹ La aparición de Borja junto a su hijo don Juan, que interrumpe la conversación entre la cortesana y el sirviente, hace converger la intriga amorosa y la protagonizada por Rocafort, ya que al manifestar Francisco su deseo de salir a la ‘caza’ de bandoleros¹¹¹⁰ Belisa ve la oportunidad de poner en práctica su argucia. Sin embargo,

	<p>Mi amo fue primero quien de aqueste papel me hizo tercero, para saber cuán entendida eres. <i>(Dale el papel)</i> En descifrar aquestos caracteres, y va sin firma y nombre, y de mujer parece, y es de hombre; y dice que en volviendo de Granada, verás su voluntad en ti empleada.</p>
FLORA	<p>Posible es que tal veo que logró su esperanza mi deseo. [...]</p>
SANSÓN	<p>Mire si es como quiera la pólvora de esa otra escopetera; advierte que hay peligro en publicarlo.</p>
FLORA	<p>Dile que yo sabré disimularlo. Y dale ese papel, que lleva dentro de fuego y llamaradas otro centro, y su tenor al que me das confirma, pues va también sin sobrescrito y firma.</p>
SANSÓN	<p>Brava tramoya es ésta; Ya tengo para esta otra una respuesta. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 282-283)</p>

1109

Una industria se me ofrece;
ya sabes que de ordinario
se va a cazar el virrey
bandoleros y leopardos,
los unos por la justicia,
y los otros por dar vado
con este divertimento
a su excesivo trabajo.
Pues al monte he de ir contigo,
allá los trajes mudando
que aquí oculta el disimulo,
y cuando le vea apartado
de sus monteros, fingiendo
que voy perdida, está claro
que la noble compasión
hará que me preste gratos
oídos; entonces yo
de su papel le haré cargo (Garcidueñas y Arrom, 1976: 304-305)

¹¹¹⁰ De este ‘particular’ gusto cinegético da cuenta Ribadeneyra al hablar de la labor que ejerció Francisco de Borja como virrey contra los bandoleros catalanes: “Y dezía el virrey, que ninguna caça jamás le havía dado tanto gusto, como le dava ésta” (f. 20v).

los hombres de Rocafort impiden la ejecución de la estratagema, pues con su llegada fuerzan a Belisa a abandonar la escena, dejando solo a Sansón, para alertar a Borja; hecho que propicia un pasaje bastante cómico, ya que el sirviente, conocedor de primera mano del buen trato que da Rocafort a las féminas, pues en el arranque de la jornada había sido apresado por los bandoleros y puesto en libertad por la peculiar nobleza de su líder, oculta su rostro con un manto pretendiendo simular que es una mujer,¹¹¹¹ pero Rocafort, ante el grotesco espectáculo que ofrece Sansón disfrazado,¹¹¹² lo confunde con la Muerte.¹¹¹³

Pese al carácter fiero del bandolero, la sola visión del virrey lo mueve a rendirse sin oponer resistencia, pues reconoce en él “una deidad / que en tu rostro vi estampada” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 319); es en este momento cuando se relata la aciaga historia de Rocafort, pues, tras ser prendido, el bandolero refiere su desdichada semblanza, empezando por su noble linaje y por su “fiereza natural” que, junto con la laxa educación recibida de su padre,¹¹¹⁴ propician que participe involuntariamente en el

¹¹¹¹ ¡ay manto precioso y santo!
de ti me he de valer, manto,
porque no me vea la cara,
que si él me viene a tener
por mujer, me dejará. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 315)

¹¹¹² Una vez preso Rocafort, uno de los hombres de Borja llega a manifestar, refiriéndose a Sansón disfrazado, que “Ella es monstruo de mujeres” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 319).

¹¹¹³ Mas ¿qué visión es aquesta?
¿Quién eres sombra espantosa?
Si eres mi muerte afrentosa,
dispara ya tu ballesta. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 316)

¹¹¹⁴ Del tronco de los Caderes
era mi padre. Crióme
con más licenciosos fueros
que era justo, daño enorme
permitir el padre a un hijo
libertades, que si entonces
las atajara, no viera
por su casa deshombres,
que a despecho de su sangre
abortan sus permisiones. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 322)

No será la única alusión a la educación de los hijos que haga el bandolero en su relato:

Pienso que cuantos me oyen
lo atribuyen a castigo
del cielo, con que dispone
que aprendan todos los padres
a refrenar las disformes
costumbres de un hijo malo:
pues las disimulaciones
le aguzan tal vez la espada
que a ellos el pecho les rompe. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 324)

Cabe destacar que Hanrahan (1985: 118) incide en la idea de la criminalidad de Rocafort como producto de la mala educación recibida por parte de su padre, mientras que Sainz subraya la importancia del tema

asesinato de su progenitor, echándose desde entonces a la vida criminal. El relato de la historia del bandolero emociona a Borja; sin embargo, como virrey se debe a su cargo y no puede dejar de impartir justicia,¹¹¹⁵ por lo que la trama concluye con Rocafort condenado a muerte y llevado preso fuera de escena.

En cuanto a la subtrama amorosa, esta concluye con la llegada, ya en la tercera jornada, de las damas alegóricas a Oñate, adonde se han desplazado buscando a su amado. Lugar en el que se enteran, gracias a Sansón, de que Francisco pretende ingresar en la Compañía, por lo que el criado, ante las preguntas de Belisa y Flora por sus respectivas cartas, y tras hacer que se comprometan a desposarse con los autores de las mismas, deshace el entuerto¹¹¹⁶ y las cortesanas descubren que tienen que casarse la una

de la educación de los jóvenes en los tratadistas de la Compañía, quienes consideraban que el error radicaba en una excesiva relajación de la disciplina (2012: 389), por lo que este pasaje se circunscribe perfectamente en la órbita del pensamiento jesuita.

1115

Tus desgracias me lastiman,
sábelo Dios, mas perdone
la compasión que no puedo
dispensar con los rigores
de la justicia. Llevadle,
y hechas averiguaciones,
pagará en un cadalso
sus delitos (Garcidueñas y Arrom, 1976: 327)

1116

BELISA
SANSÓN
BELISA
SANSÓN

¿y Borja, ruin alcahuete?
¿Borja?

Sí.

Borja se mete
padre de la Compañía.

FLORA
SANSÓN

¿Cómo es eso? ¿Y el papel?
¿El papel? ¡Tú lo tendrás!

BELISA
SANSÓN

¿Y el mío?
Tendrás otro más.

BELISA
SANSÓN

¿Y lo que se escribe en él?
Que se cumpla.

BELISA
SANSÓN

¿Cómo así?
¿Tiénesle ahí?

BELISA
SANSÓN

Aquí está.
Pues dame el papel acá.
(Dale Belisa el papel)

SANSÓN
FLORA

¿Y tú traes el tuyo?
Sí.

SANSÓN

Dámelo acá y dime ahora,
(Dale Flora su papel)

FLORA
SANSÓN

¿te casarás con su dueño?
Aqueste ha sido mi empeño.
¿Y tú también?

BELISA
SANSÓN

En buen hora.
Lleváis gentil aliño.

(Destruécalos)

Toma aqueste, y tú el que resta;
y cástate tú con esta
y tú con aqueste niño. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 370-372)

con la otra, maridaje que, tras reconocerse ambas como la Belleza y la Vanidad respectivamente, acaban aceptando de buen grado.¹¹¹⁷

Como puede desprenderse de la breve relación que hemos ofrecido de la subtrama protagonizada por el bandolero Rocafort, otro de los elementos que destacan en la pieza del padre Bocanegra es la comicidad, centrada principalmente en Sansón, personaje que, como quedó dicho, hace las veces de gracioso. De hecho, el criado de Borja se ajusta a la perfección con el modelo de donaire prototípico del teatro hagiográfico, pues no solo adereza lo representado en las tablas con sus pullas y comentarios jocosos,¹¹¹⁸ sino que, además, acompaña al santo por la senda de la virtud e ingresa también en la Compañía de Jesús; sin embargo, Sansón, anclado en lo material, es incapaz de seguir los rigores de la vida religiosa, por lo que tras descubrir el engaño que ha obrado con Belisa y Flora huye de la disciplina jesuita, estableciéndose, en consecuencia, un marcado contrapunto con la figura de su amo, pues Borja, pese a que es un grande de España, es capaz de abandonarlo todo para abrazar la austera vida en religión.¹¹¹⁹ También confiere comicidad a lo representado en las tablas el contraste paródico que ofrece el carácter apocado de Sansón en contraposición a las connotaciones bíblicas de su nombre,¹¹²⁰ presente a lo largo de toda la composición, y cuyo punto álgido tiene lugar en el arranque de la segunda jornada, cuando este es apresado por los bandoleros y Rocafort

¹¹¹⁷ BELISA Hermosura y Vanidad:
extremado casamiento.
FLORA Van al menos a un intento
tu ambición y mi beldad.
Vamos, que voy muy gozosa.
BELISA Yo contigo muy ufana,
que está cerca de ser vana
la que sabe que es hermosa. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 373)

¹¹¹⁸ En nuestra opinión, los comentarios jocosos más significativos de Sansón son los que tienen lugar en la escena en la que Carlos I nombra a Borja marqués, comendador de la Orden de Santiago y virrey, pues frente a las muestras de modestia por parte de Francisco –“Ignoro / mérito en mí a tanta gracia”– destacan las intervenciones de Sansón en las que muestra su materialismo a la vez que pondera la humildad de Borja, pues el criado recomienda socarronamente a su amo que no se levante porque el emperador “se ha picado de modo / que te ha de hacer gran sofí / si le replicas” y “No te levantes barbado / que si te estás otro poco / de rodillas, te hacen papa” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 256-257).

¹¹¹⁹ De hecho, el sacrificio de Borja es alabado en escena por el propio San Ignacio de Loyola:

No viene tanto, padres, a estimarse
que el que humilde nació sepa humillarse,
que como no gozó silla encumbrada,
aunque se abata más, no baja nada;
mas quien obtuvo tronos en el mundo,
que los trueque en el puesto más profundo,
viniendo su humildad a la vileza,
tiene más que bajar en su grandeza. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 338)

¹¹²⁰ El nombre del criado viene motivado por la biografía del santo, pues según Ribadeneyra “El año de 1552 llegó a Oñate un lacayo de don Carlos su hijo, duque de Gandía, llamado Sansón, y criado antiguo de aquella casa” (f. 199v).

se burla de su manifiesta cobardía,¹¹²¹ pues el pobre criado llega a maldecir a quien le puso su nombre¹¹²² y a abjurar cómicamente del mismo.¹¹²³

Si bien, como puede observarse, la comedia del padre Bocanegra presenta un gran desarrollo argumental, menor es la presencia de lo maravilloso en ella, por lo que no precisaba de ingenios escenotécnicos muy complejos para ser representada en las tablas. Así, en la aparición de la Virtud en la escena en la que la entidad alegórica se enfrenta dialécticamente con Belisa y Flora media un bofetón según atestiguan las didascalias: “Aparécese en lo alto en un bofetón la Virtud” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 260). Algo más compleja era la tramoya mediante la que, ya en la jornada tercera, se descuelga una mitra sobre la cabeza del santo;¹¹²⁴ escena en la que también interviene otro ingenio

1121 ¿Sansón? Pues di, ¿no es injusto
tener tan valiente el nombre
y tener tan pocos humos
de valor en ese pecho?
¿No has de tomar por asunto
azorar la valentía
a desgajar con los puños
las quijadas a un león
y astillar la testa a un bruto? (Garcidueñas y Arrom, 1976: 291)

1122 ¡Oh en malas galeras reme
quien este nombre me puso,
que todos me dan en cara
si con él cumplo o no cumplo! (Garcidueñas y Arrom, 1976: 291)

1123 Señor, yo haré penitencia
de este nombre que me cupo
y que tan indignamente
tomo en mis labios inmundos,
y prometo no llamarme
Sansón más, sino don Lucio,
o don Floro, o don Lucindo,
que todos, según barrunto,
son nombres afeminados. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 292)

1124 “Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 364); la escenificación de este prodigio supone, tal y como apuntamos en su momento, una licencia dramática, pues si bien se trata de un hecho atestiguado en la biografía de Ribadeneira, este es cronológicamente anterior a la estancia del santo en Oñate: “aconteció una cosa al duque que, por ser rara y haberse hecho sobre ella grandes discursos, la quiero yo aquí referir. Acabado de determinarse, estando en oración, vio claramente con los ojos corporales una rica mitra que estava como sobre su cabeça levantada en el aire; y temiendo él que no fuese significación de alguna dignidad eclesiástica que el Señor le quisiese dar, se afligió en gran manera, suplicando con amorosas y abundantes lágrimas a su divina Magestad que, pues él se hazía pobre por seguirle en su cruz y por huir los peligros que la hacienda y grandeza traen consigo, no permitiese que entrase en otros mayores aprietos y peligros que nace de semejantes dignidades. Siete días duró aquella visión, apareciéndole cada día a la misma hora, y de la misma manera, la mitra suspensa en el aire sobre su cabeça quando estava en oración. Ya hallándose muy congoxado y extrañamente afligido, se bolvió a Dios y con gran fe le dixo: ‘Perdonadme, señor mío, que no lo puedo más sufrir. Yo os prometo que si esto no cesa, y si no me aseguráis la pobreza y el estado perpetuo en la religión, que no tomaré jamás hábito ni estado eclesiástico’ [...] En diciendo esto, se desapareció la mitra y no tuvo más que temer” (ff. 38v-39r). A nuestro parecer se trata de un prodigio cuya inclusión en la obra tendría una doble función: por un lado se trataría de una muestra más de la humildad del santo en escena y, por otro,

aéreo, pues según evidencia el texto “por una tramoya con música baja al aire un paraninfo”, integrado, a lo que parece, por un solo actor, que comunica a Francisco que “quiere Dios pagarte / desde este mundo con darte / el Sumo Pontificado” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 364), por lo que ambas tramoyas no debían ser muy aparatosas. En el último prodigio que tiene lugar en escena, la aparición que funciona a modo de final apoteósico en la que se ve al santo de rodillas vestido con el hábito de la Compañía de Jesús, también intervienen ingenios de tramoya, pues si bien la aparición del santo tenía lugar, como evidencian las didascalias, mediante una cortina,¹¹²⁵ en la visión aparecen un ángel y la Compañía en sendos bofetones¹¹²⁶ para dar cuenta de la gran labor que ejercerá Francisco al frente de la orden ignaciana.

En cuanto a la escenografía y el vestuario, estos debían ser bastante esmerados, especialmente el último, pues por las tablas deambulaban nada menos que varios miembros de la familia imperial y distintas personalidades de alta alcurnia, por lo que los ropajes que vistieran los actores que los interpretaran debían ser lo suficientemente lujosos como para no resultar impropios. Lamentablemente, pocos datos ofrece el texto dramático acerca del vestuario,¹¹²⁷ pues en las acotaciones solo se constata el tipo de indumentaria que vestían los actores en escena; así, por ejemplo, en el arranque de la comedia se apunta que Sansón va vestido “de lacayo”, y que tanto Borja como el emperador salen “de caza” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 243-246) o, ya en la jornada segunda, que Belisa, aparece “disfrazada de paje” y Sansón “de camino” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 299-301). Aún más parcas en detalles son las didascalias que dan cuenta de los elementos escenográficos presentes en las tablas, pues tan solo se constata la

respondería a la necesidad de representar prodigios en las tablas del teatro hagiográfico de la época, tal y como ya hemos apuntado en otras composiciones.

¹¹²⁵ “Corren una cortina, aparece el santo de rodillas vestido en traje de la Compañía con un Cristo” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 373).

¹¹²⁶ “Suena música y aparecen en dos bofetones un ángel y la Compañía” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 374).

¹¹²⁷ Tampoco aporta mucha información acerca del vestuario y la escenografía la relación de la representación: “Alabose la puntualidad y concierto de las entradas, la variedad de las escenas, la magestad de la apariencia y tramoyas, el número de personas que en danças, representación y acompañamientos pasaron de sesenta, todos con muy vistosas y costosas galas, mudadas de muchos en los trages para diversos propósitos”. Sin embargo, el impreso sí ofrece más detalles del lujoso vestuario que llevaban los niños que intervinieron en los bailes que complementaron el espectáculo dramático, “dos danças de diez niños estudiantes, de lo más noble de México, en quienes campeó tanto el luzimiento en las galas y riqueza en las joyas” y un tocotín que funcionaba a modo de fin de fiesta, al que ya hicimos alusión en la introducción de esta tesis, en el que participaron “entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas y trages de lama de oro, cactles o coturnos bordados de pedrería, copiles o diademas sembradas de perlas y diamantes” (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, f. 4r).

“nube” a la que hicimos alusión en el párrafo anterior y la presencia de dos puertas; sin embargo, teniendo en cuenta las circunstancias en las que la obra fue representada y su dinámica acción, llena de saltos espaciales y temporales, cabe la posibilidad de que los jesuitas representaran escenográficamente los distintos emplazamientos por los que transcurre la comedia –el Palacio de Fuensalida, la Capilla Real de Granada, el Colegio Romano, Oñate...– con el fin de contextualizar lo dramatizado.

No podemos dar por concluido el estudio de la comedia del padre Bocanegra sin destacar que, si bien la principal intencionalidad de la obra era agasajar al nuevo virrey a la par que difundir en las tablas el ejemplo de virtud que emanaba de la figura del santo gandiense, puede apreciarse una evidente intencionalidad subsidiaria de carácter político, como ha anotado Luciani, pues a través de ella se pretende ofrecer a don Diego López Pacheco un modelo de buen gobierno¹¹²⁸ (1993: 122); de hecho en la loa, al justificarse la temática de la composición, pues para agasajar al marqués de Villena es necesario representar una comedia cuya trama gire en torno a una figura como la de Francisco de Borja, ya que tanto el santo como el nuevo virrey ostentaron títulos y cargos similares,¹¹²⁹ se estaría estableciendo, en nuestra opinión, una analogía entre ambos que, de forma velada, sugeriría al marqués de Villena que tomara como modelo a Borja, de quien iba a ver representadas en escena sus mayores virtudes: su humildad, su prudencia, su buen juicio y buenas dotes de gobierno, y, en última instancia, su santidad. Esta intencionalidad subsidiaria explicaría la presencia de pasajes en la comedia en los que la temática política desplaza a la hagiográfica, como sucede, por

¹¹²⁸ Luciani considera que el ejemplo que se ofrece a través de la figura de Francisco de Borja se opone claramente a otro modelo que está emparentado de forma directa con la figura del santo jesuita, ya que para el crítico norteamericano hay una clara oposición entre el ejemplo que ofrece en la obra Borja y la figura prototípica del príncipe maquiavélico, Cesare Borgia; de hecho, como apunta Luciani, el propio Ribadeneyra escribió un tratado a este respecto con un título bastante sugerente: *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos deste tiempo enseñan* (1993: 123), erigiéndose Borja, en consecuencia, como representante de este modelo.

¹¹²⁹

Al más grande por Duque, al de Escalona;
por Marqués al primero, al de Villena;

[...]

al afable, al magnánimo, al que abona
cortos obsequios que su agrado llena;
al prudente en gobierno, en cuya estrena
aun los que espera México blasona,
como a quien debe de finezas tanto,
da un marqués, un virrey, un duque santo,
un grande en Borja, humilde Compañía;
que en aplausos de quien su amparo fía
a tal hijo el festejo es justo mande (Garcidueñas y Arrom, 1976: 242)

ejemplo, en la primera escena de la composición, en la que el encuentro en el monte entre Francisco y el emperador Carlos I motiva un diálogo en el que se debate acerca de la dificultad de las labores de gobierno,¹¹³⁰ o en el cuadro, ya en la jornada segunda, en el que el santo instruye a don Juan en el buen gobierno, aduciendo que la humildad es una característica necesaria del buen gobernante.¹¹³¹

4.5.2.2. La comedia *El gran duque de Gandía*

Antes de abordar el estudio de *El gran duque de Gandía* debemos dar cuenta de las distintas atribuciones que ha recibido la obra desde que fuera descubierta, junto con las piezas menores que la acompañaban, en la biblioteca de un castillo checoslovaco¹¹³² allá por la década de los cincuenta del siglo pasado. Tras el hallazgo, la Academia Checoslovaca de Ciencias encomienda la edición del texto al profesor de la Universidad de Praga Václav Cerny, quien, conociendo la existencia de la obra calderoniana perdida dedicada a la figura del santo gandiense a la que hicimos alusión páginas atrás, no duda

¹¹³⁰ Mientras el monarca contrapone la facilidad con la que el ser humano rige sobre los animales a la dificultad con la que rige sobre el hombre, Borja, sirviéndose de los animales que ha enumerado el emperador en su intervención, aduce que la dificultad de regir a los hombres radica en que, según su criterio, el hombre reúne varias de las características de dichos animales:

Del ave lo altanero,
del pez lo fugitivo y lo ligero,
lo bravo de la fiera,
lo arriscado del toro en la barrera,
del caballo alentado
lo atrevido, resuelto y desbocado,
pues si de tales cosas el abismo
las junta el hombre en un sujeto mismo,
¿qué mucho que regirle sea más grave
que no al caballo, al toro, al pez y al ave? (Garcidueñas y Arrom, 1976: 249)

¹¹³¹

No penséis que sin misterio
le llamaron carga al cargo,
no sólo porque le tiene
de molestias y quebrantos,
sino porque a la manera
que quien tiene algo pesado
a cuestras, la carga misma
le inclina el cuello a lo bajo.
Así el príncipe, teniendo
el peso del solio y mando
sobre sus hombros, le obliga
a inclinarse tanto, tanto,
que se agobie hasta igualarse
aun con sus mismos vasallos. (Garcidueñas y Arrom, 1976: 307)

¹¹³² En concreto la obra fue encontrada en el castillo de Mladá Vožice, en un manuscrito que formaba parte de la biblioteca de obras españolas de la condesa de Harrach, hija del embajador de Austria que residió en Madrid desde 1673 y que, al volver a su país tras las labores diplomáticas de su padre, se llevó consigo su colección literaria.

en atribuir la autoría del texto a Calderón¹¹³³ y ubicar la representación del mismo en el entorno de la Embajada de Austria en Madrid, como obsequio por parte del embajador al rey Carlos II por su décimo aniversario (Elizalde, 1981: 122).

Tras la publicación de la obra en 1963 la tesis de Cerny es aceptada mayoritariamente por la crítica;¹¹³⁴ sin embargo, ya en la misma década de los sesenta, aparecen algunas voces críticas con dichos presupuestos, centradas en lo que se refiere al contexto de la representación de la comedia y a la autoría de la misma. El padre Hornedo ubica la pieza, gracias a la loa de la misma, en el entorno de las celebraciones que tuvieron lugar en el Colegio Imperial de Madrid con motivo de la canonización de San Francisco de Borja en agosto de 1671, ya que en la susodicha loa se hace referencia a “dos sagrados discursos”¹¹³⁵ (p. 22) que se relacionarían con las dos comedias que, según el padre Fomperosa en su obra *Días sagrados y geniales*,¹¹³⁶ celebraron dicha canonización (Elizalde, 1981: 123). El argumento de Hornedo no se basa solo en esta supuesta identificación, ya que, además, la obra de Fomperosa ofrece los resúmenes tanto de ambas piezas como de la loa y los sainetes que tuvieron lugar en la representación, ajustándose lo resumido por el jesuita a los textos encontrados en Checoslovaquia y editados por Cerny. Sin embargo, a pesar de haber demostrado documentalmente el padre Hornedo lo errado, al menos en parte, de la tesis del crítico checoslovaco, no solo defiende la autoría de Calderón –a pesar de que en la relación de Fomperosa se insinúa que ambas comedias fueron compuestas por jesuitas¹¹³⁷– sino

¹¹³³ Damos cuenta de los argumentos que esgrime Cerny a través de las palabras de Iglesias Feijoo, que resume los razonamientos del crítico checoslovaco para refutar su atribución de la pieza al ingenio de Calderón de la Barca: “Lo único que prueban bastantes de sus afirmaciones es que la comedia se escribió efectivamente en la España del siglo XVII; no demuestran otra cosa las referencias a la existencia de una acción secundaria; a la presencia de un estilo que emplea rasgos cultistas y conceptistas, metáforas, agudezas, imágenes y símbolos; a la introducción de una pareja de gracioso y criada que forma contraste con la acción principal; [...] a la incorporación de la música; a la distribución de la versificación o al papel destacado que juegan valores como la honra, la fama, el valor caballeresco o la fe religiosa. Estos no son rasgos típicos de la producción de Calderón, sino algunas de las características que pueden servir para definir todo el teatro español de la época” (1983: 482).

¹¹³⁴ Iglesias Feijoo aporta en el artículo que venimos manejando una nómina de estudiosos que daban por buena la tesis de Cerny, de entre la que pueden destacarse a investigadores como Barce, Martino, Olivera Giménez, Rull, Valbuena Prat o Torres Nebrera (1983: 478-479).

¹¹³⁵ Las citas de la obra han sido tomadas de la edición de la misma que publicó la editorial Guadarrama en 1969.

¹¹³⁶ Aunque la obra fue publicada bajo la autoría de su hermano Ambrosio, la crónica ha sido atribuida históricamente al padre Fomperosa (Iglesias Feijoo, 1983: 488), encargado de la organización de los festejos como prefecto de los estudios del Colegio Imperial (Barrera y Leirado, 1860: 162).

¹¹³⁷ En concreto nos referimos a este fragmento: “salieron todos celebrando estos días con singulares elogios de la Compañía y estimaciones de sus ingenios nacidos para todo, con tan religiosa discreción en usar de sus prendas y habilidades, que una vez que escriben comedias, saben predicar y enseñar en ellas sin faltar a las leyes del poema ni al primor de las tablas” (f. 89v). Autoría jesuita apuntada también en los

que, además, justifica el hecho de que no se explicita en la crónica la autoría calderoniana por petición expresa del poeta.¹¹³⁸

En cuanto a la supuesta atribución de la obra a Calderón, a pesar de que ya en la década de los sesenta encontramos voces críticas como la de Wilson,¹¹³⁹ Parker y Fox o Whitaker (Iglesias Feijoo, 1983: 478-479), quienes cuestionan en parte la atribución calderoniana, no será hasta la década de los ochenta cuando críticos como Wooldridge o Iglesias Feijoo se opongan abiertamente a la tesis autoral de Cerny. Wooldridge realiza un análisis minucioso de los rasgos formales de la obra, y tras compararlos con los elementos presentes en diversas piezas de Calderón de la misma época, llega a la conclusión de que las diferencias que se aprecian entre la obra que nos atañe y la dramaturgia calderoniana no pueden sino apuntar a una más que dudosa atribución de esta comedia a la pluma calderoniana¹¹⁴⁰ (1981: 407). Por otro lado, Iglesias Feijoo, tras dar cuenta de la situación crítica acerca de la autoría de la obra, y basándose en lo referido en los *Días sagrados y geniales*, apunta a que su autor pudiera ser el padre Fomperosa¹¹⁴¹ (1983: 487).

versos finales de *El fénix de España*, tal y como podemos observar en la edición crítica de la obra realizada por Arellano (2012: 163):

hasta tus hijos escriban
comedias para mostrarle
al mundo que están ajenos
aun de lo que están capaces,
para que sepan todos los mortales
cuánto honra Dios a quien procura honrarle.

¹¹³⁸ Nos hacemos eco de las palabras de Iglesias Feijoo a este respecto, aunque teñidas por su refutación de la autoría calderoniana: “Tras aludir a las antiguas relaciones de don Pedro con la Compañía, despliega su argumentación: San Francisco era miembro de la Orden de Santiago, como él; se trataba de una representación en cierto modo palatina, ya que habían de asistir el rey y la reina madre; es posible que incluso recurrieran a ella para convencerle (hipótesis por demás inverosímil); se guardó el secreto que sin duda el autor pidió. Todo lo cual resulta bastante innecesario, pues se dirige a destruir una suposición apresurada de Hartzzenbusch, quien creía que la perdida obra de Calderón sobre el tema había de ser anterior a 1651, ‘porque después, únicamente trabajó comedias para su Majestad, entre las cuales no hay ninguna de santo’, teoría que queda desmentida por la composición de *El Gran Príncipe de Fez*, de 1669, cosa que Hartzzenbusch ignoraba, pero que Hornedo conoce, pues cita esta obra y su fecha” (1983: 485).

¹¹³⁹ Iglesias Feijoo atribuye a Wilson una reseña anónima publicada en 1965 en el *Times Literary Supplement* en la que, aunque no se rechaza de plano la intervención de Calderón en la obra, se sugiere que pudo haber sido escrita en colaboración (1983: 479).

¹¹⁴⁰ En concreto, en su artículo de 1981 compara *El gran duque de Gandía* con 13 obras. En un estudio posterior amplía su comparativa a 26 piezas obteniendo resultados similares, hecho que lleva al crítico a reafirmarse en sus dudas acerca de la autoría calderoniana (1983: 251).

¹¹⁴¹ El investigador coruñés subraya que al conocerse la existencia de una pieza dramática del padre Fomperosa que trata sobre la vida de San Francisco de Borja, Hartzzenbusch la identificó con la obra de Melchor Fernández de León publicada en la *Parte cuarenta y dos de comedias nuevas*; atribución aceptada, en general, por toda la crítica desde entonces creyendo que el padre Fomperosa firmó sus composiciones dramáticas bajo pseudónimo (1983: 487). A la mano de Fomperosa se deben varias obras dramáticas como *Vencer a Marte sin Marte* o *El cerco de Viena* (Elizalde, 1987: 249).

Llegados a este punto, como ha anotado Ignacio Arellano, la situación no ha variado sustancialmente (2010a: 220), por lo que la crítica ha adoptado varias posturas: por un lado encontramos a los estudiosos que defienden la autoría de Calderón, postura que comparten investigadores como Hanrahan¹¹⁴² o Díaz (Arellano, 2010a: 218); por otro, encontramos a críticos que, como Salazar (2002: 602) o Arellano (2010a: 225), se decantan por la autoría del padre Fomperosa; y por último, encontramos una tercera postura crítica, que podríamos considerar como intermedia, en la que solo se cuestiona levemente la autoría calderoniana, como en el caso de Palomar Vereá (2008: 57).

A tenor de lo expuesto en estas líneas, y tras haber evaluado las distintas hipótesis al respecto, consideramos la atribución de *El gran duque de Gandía* a la pluma calderoniana como dudosa, por lo que nos decantamos, a falta de más datos que puedan adjudicar la paternidad de la obra de forma más fehaciente, por la postura de Iglesias Feijoo de atribuir la obra al ingenio del padre Fomperosa.

Una vez apuntadas las distintas opiniones críticas con respecto de la autoría de la obra, y antes de abordar el estudio de la misma, cabe realizar un breve apunte acerca de la relación binomial¹¹⁴³ que mantienen esta pieza y la comedia *El fénix de España* del padre Calleja, ya que mientras en la primera se aborda la vida de Francisco de Borja hasta su retiro en Oñate, la obra de Calleja arranca con el duque ya convertido en religioso, por lo que, a través de ambas obras, se dramatiza la vida del santo gandiense sin repetir, como manifestaba Fomperosa en los *Días sagrados y geniales*, “caso alguno de la vida del Santo” (f. 87r). Tras haber realizado estas apreciaciones previas, pasemos al estudio de la obra.

¹¹⁴² El título de su artículo de 1985 que venimos manejando en esta tesis deja bastante clara su opinión con respecto de la autoría de la comedia que nos ocupa: “Calderón's man in México: The Mexican Source of *El gran duque de Gandía*”.

¹¹⁴³ Carácter que, como apuntamos anteriormente, viene sugerido ya desde la loa misma y que se ve reforzado en los versos finales de la obra:

Y aquí, discreto auditorio,
vuestra atención se suspenda
hasta que Sansón Calvete,
rapada la cabellera,
salga en la ermita de Oñate
donde en pluma más discreta
el Gran Duque de Gandía
Fénix de España amanezca. (p. 146)

La comedia,¹¹⁴⁴ inspirada en la biografía del santo gandiense compuesta por el padre Juan Eusebio Nieremberg,¹¹⁴⁵ dramatiza con bastante libertad¹¹⁴⁶ algunos de los hitos vitales de Francisco previos a su retiro en Oñate siguiendo una estructura similar a la obra que la precede en estas páginas, pues la ordenación de la materia biográfica se articula de forma paralela en las dos piezas: en la primera jornada tiene lugar el nombramiento de Francisco como virrey con anterioridad a la muerte de la emperatriz, óbito que provoca, en ambas, un soliloquio de Borja que cierra dicha jornada y en el que se explicita, aparte del desengaño de lo mundano, la determinación de Francisco de no servir más a señor mortal; la segunda jornada orbita en el ámbito de las labores del santo como virrey, por lo que también se muestra su lucha contra los bandoleros que asolan las tierras catalanas, representados por unos bandidos que, al igual que en la comedia del padre Bocanegra, secuestran al criado de los Borja; y tanto en la pieza que nos ocupa como en la del padre Bocanegra se asiste en la tercera jornada a los retiros, paralelos a su vez, de Borja y el emperador, pues mientras Francisco ingresa en la Compañía de Jesús el monarca manifiesta su deseo de retirarse a Yuste para dedicar lo que le queda de vida a la oración, y al encuentro en Roma entre Francisco de Borja e Ignacio de Loyola.¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁴ La composición, incluyendo la loa, sobrepasa holgadamente los tres millares y medio de versos, combinados en diversas estrofas –redondillas, quintillas, romances, décimas espinelas, silvas, octavas reales o sextetos lira– y con un porcentaje de metros de origen transalpino de un 6’2%.

¹¹⁴⁵ En la jornada tercera de la obra se reproduce de forma casi literal la fórmula de profesión que según el padre Nieremberg empleó Francisco de Borja; hecho que resulta especialmente significativo, pues el padre Ribadeneyra no recoge esta fórmula en su hagiografía y, además, apunta que la profesión tuvo lugar en 1547 (f. 42v), mientras que el texto dramático y el relato del hagiógrafo madrileño ofrecen la misma fecha: febrero de 1548. Por tanto, el padre Fomperosa debió basarse en la biografía del santo gandiense compuesta por Nieremberg.

¹¹⁴⁶ Las licencias que se permite el padre Fomperosa en su comedia son constantes y están presentes ya en el arranque de la composición, pues en los primeros compases de la obra tiene lugar una escena en la que se celebra la confirmación de la Compañía por el papa Paulo III, hecho acaecido en 1540, mientras que la acción representada en las tablas transcurre hacia 1539, ya que Isabel de Portugal aún no ha fallecido. Quizá las licencias más significativas de la obra estén relacionadas con el jesuita Pedro Fabro, pues el padre Fomperosa hace que este se reúna con Borja mientras aún es virrey –Francisco cesó en su cargo en 1543 (García Hernán, 2001: 354)– cuando, en realidad, su primer encuentro no tuvo lugar hasta 1546, poco antes de fallecer el jesuita saboyano, y lo hace aparecer también momentos antes de la graduación de Borja como doctor en Teología, hecho sucedido en 1650 y, por tanto, posterior al óbito del padre Fabro.

¹¹⁴⁷ Estos paralelismos no han pasado inadvertidos para la crítica, generándose diversas interpretaciones acerca de la motivación de los mismos. Mientras Hanrahan –dando por buena la atribución de Cerny de *El gran duque de Gandía* al ingenio de Calderón– estima que dichas concomitancias se deben a que Calderón, cansado por su avanzada edad, según supone el investigador norteamericano, habría refundido la obra del padre Bocanegra para celebrar la canonización de Borja (1985: 120), Arellano considera que Fomperosa tuvo que conocer necesariamente la obra del jesuita novohispano (2010a: 227). Por su parte, Salazar considera que los paralelismos entre ambas piezas se deben a que la comedia perdida de Calderón “debió ser la base hipotextual tanto de la obra encontrada en Checoslovaquia [...] como también de la composición de Bocanegra”, por lo que la obra de Calderón, en su opinión, debió ser compuesta con

Lo habitual entre los dramaturgos de la Compañía, como hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, es que escenifiquen la materia hagiográfica siguiendo de cerca lo relatado en las fuentes biográficas en las que se inspiran; sin embargo, el padre Fomperosa, debido a las constantes licencias que se permite en su composición, muestra una postura bastante transgresora con esta tendencia, pues los pasajes protagonizados por el santo en *El gran duque de Gandía* o bien conjugan diversos sucesos relacionados con la biografía de Francisco de Borja o, directamente, son fruto de su ingenio. Un buen ejemplo de esta última modalidad lo encontramos en el cuadro en el que, ya en la jornada tercera, Borja pide licencia al emperador para ceder el ducado a su hijo Carlos, pues obvia la intervención de Gaspar de Villalón –que sí dramatiza el padre Bocanegra en su comedia– y hace coincidir al santo y al monarca en Barcelona, emplazamiento en el que el propio Borja le solicita a Carlos I renunciar al ducado para así poder ingresar en la Compañía de Jesús.¹¹⁴⁸ En cuanto a los pasajes en los que se combinan diversos hitos relacionados con las vivencias del santo gandiense, el más significativo de ellos es, a nuestro juicio, el que tiene lugar en las postrimerías de la segunda jornada, en el que, tras ver Borja en sueños las muertes de su padre y su esposa, se le entrega al virrey una carta procedente de Gandía en la que se le comunica el fallecimiento del duque don Juan y un criado lo informa de la grave calentura que sufre doña Leonor de Castro,¹¹⁴⁹

motivo de la beatificación del santo gandiense y llevada al Nuevo Mundo por algún jesuita (2002: 603-604).

¹¹⁴⁸ DUQUE Permítame que deponga
y renuncie de mi hijo
Don Carlos en la persona
cuantos honores Gandía
de estado y de rentas goza,
vuelva al César lo que es suyo,
dé ya a Dios lo que le toca;
[...]

EMPERADOR Bien mirado lo tendréis,
la licencia grata os doy. (p. 133)

¹¹⁴⁹ CAPITÁN Señor,
con una posta este pliego
de Gandía llega ahora
y pide que se os dé luego.
Sale por otra puerta un criado

CRIADO Del cuarto de mi señora
avisan que sin sosiego
queda por la calentura
que ha le ha sobrevenido,

MARQUÉS ¿Esto fue sueño o locura? *Aparte*
[...]
Mas lo que en un sueño ví
¿por qué el discurso confirma?
Ver quiero el pliego: ¡ay de mí!
Ábrele

hecho que mueve a Francisco a pedir a Dios por la vida de su esposa y a que se escenifique en las tablas la prodigiosa respuesta que recibe Borja a sus ruegos.¹¹⁵⁰

Al igual que sucede con las últimas composiciones que venimos estudiando en estas páginas, las vivencias del santo se alternan con dos subtramas amorosas: una protagonizada por dos de los hijos de Francisco, Juan y Carlos, que enconadamente se disputan los amores de Magdalena Centelles,¹¹⁵¹ y otra, subsidiaria de la anterior, protagonizada por Sansón, criado de los Borja que hace de gracioso en la comedia,¹¹⁵² e Inés, sirvienta de doña Magdalena. Así, las intrigas secundarias arrancan cuando don Carlos le pide a Sansón, con motivo del sarao organizado por Francisco para celebrar la llegada de los monarcas a Toledo, consistente en un baile cortesano en el que los galanes tienen que adivinar cuál es la divinidad clásica elegida por las damas

fray Juan de Tejada firma,
mi confesor; dice así:

Lee

1150 MARQUÉS Vuestro padre el duque es muerto. (pp. 100-101)

¡Dios mío! de vuestra mano
mi esperanza el ser conciba
porque liberal reciba
de mi vida el corto aliento
a premiar un rendimiento
en que Leonor quede viva.
A esta dádiva os invoca
mi amor, que en el vuestro creo,
mucho para mi deseo,
para vuestra piedad poca.
Mas ¡ay! que de vuestra boca
parece que el alma oyó
responder.

UNA VOZ

Francisco, yo
de Leonor dejo la vida
a tu arbitrio concedida,
a tu conveniencia no. (p. 103)

Prodigio que recoge la biografía del padre Nieremberg en los siguientes términos: “postrose un día entre otros en oración, pidiendo afectuosamente a Dios que fuese servido de dar salud a la enferma. Estando en esta suplicación delante de un santo Christo puesto en la cruz, fue visitada su alma con una esclarecida luz y oyó una voz interior que acompañava a las palabras del santo Christo que hablándole le decía: Si tú quieres que te dexes a la duquesa más tiempo en esta vida, yo lo dexo en tus manos, pero avísote que a ti no te conviene” (p. 52). El óbito de la duquesa, según recoge Nieremberg en la biografía de su marido, tuvo lugar el 27 de marzo de 1546, y el fallecimiento de don Juan de Borja acaeció en 1543 (García Hernán, 2001: 354), por lo que el padre Fomperosa aúna en una misma escena sucesos separados históricamente por un lapso de tres años.

¹¹⁵¹ La intriga se sustenta en la poca diferencia de edad entre ambos hermanos, nacido Carlos en 1530 y Juan en 1533; sin embargo, se trata de otra licencia dramática, pues debido a la juventud de ambos es imposible que pudieran protagonizar dicha disputa amorosa por la dama que, a la postre, se casará con don Carlos tanto en las tablas como en la vida real.

¹¹⁵² Nótese el paralelismo entre los criados de las comedias de los padres Bocanegra y Fomperosa; hecho que, si bien pudo estar fundamentado en las distintas conexiones de ambas piezas que ha conjeturado la crítica, también pudo tener base hagiográfica, pues como apuntamos en su momento en la biografía del santo gandiense compuesta por Ribadeneyra ya se hace alusión a un sirviente de los Borja llamado Sansón.

participantes,¹¹⁵³ que averigüe a través de Inés cuál va a ser la elección de su ama en el baile. Pronto tienen lugar las primeras tensiones entre los hijos de Borja, pues al aparecer doña Magdalena en escena, seguida por don Juan, para entrar en los aposentos de la emperatriz, deja caer un pañuelo con el fin de que Inés vea si don Carlos lo recoge, hecho que provoca que los hijos de Borja, cegados por el flirteo, porfíen por devolvérselo a su dueña;¹¹⁵⁴ pugna que interrumpe Francisco, que aparece en escena alertado por el ruido de la disputa, aunque, a causa de la intervención del gracioso,¹¹⁵⁵ no se percata del carácter de la misma, por lo que, en vez de amonestarlos por su comportamiento, simplemente instruye a sus hijos acerca de las normas del galanteo.¹¹⁵⁶ Las subtramas siguen en la siguiente escena, que tiene lugar en la alcoba de la emperatriz,¹¹⁵⁷ pues al abandonar las damas el escenario, Sansón, que previamente había

1153

sabe que ahora dispone
cierto sarao ingenioso
en cuya ley venturoso
lance mi amor se propone,
y es que el que mejor acierte
de la dama el pensamiento
en la prenda que a su intento
aludiere más, la suerte
de danzar merezca así
con ella. (p. 34)

1154

SANSÓN

Pero este pañuelo.

(Va a alcanzar el pañuelo, y llegan los dos a asirse de él)

DON CARLOS

¡Aparta!

DON JUAN

¡Suelta!

DON CARLOS

Al entrar divertida
se le cayó. ¡Suelta, hermano!

DON JUAN

¿Qué es lo que pretendes?

DON CARLOS

¡Quita!

Volverle a su dueño.

DON JUAN

Yo

también lo haré.

DON CARLOS

Ya es porfía.

DON JUAN

Ya es empeño. (p. 38)

¹¹⁵⁵ “Jugaban a la gallina / ciega, y disputaban sobre / cuál de los dos se ponía” (p. 38).

1156

Don Carlos, Don Juan,
hijos, la cortesanía
con las damas es virtud
del palacio tan medida
que a un pie que falte, no llega,
y a otro que exceda, se pisa.
Esto tened advertido
para que otra vez mi vista
no por dorar vuestros yerros
a un engaño se permita,
que son pocos vuestros años
y en ellos es demasía. (p. 39)

¹¹⁵⁷ Se trata de un pasaje en el que Isabel de Portugal comparte con doña Leonor de Castro la angustia que alberga en su pecho ante la brevedad de la vida, y que, en cierta medida, funciona como presagio funesto de la fugacidad de su existencia. A este respecto cabe señalar que, por un lado, se trata de una escena en

penetrado en los aposentos regios, aborda a Inés y le sonsaca la elección de doña Magdalena, haciéndole creer a la joven que, en realidad, quiere conocer su elección para así corresponderla en el sarao. La intriga protagonizada por los hijos de Borja vuelve a emerger tras el baile, ya que, al verse este bruscamente interrumpido por el vahído que sufre Isabel de Portugal en escena, don Juan y don Carlos, obcecados por su rivalidad, detienen a doña Magdalena cuando se dispone a seguir a la emperatriz para preguntarle por su elección y la pretendida declara vencedor a don Carlos.¹¹⁵⁸

La subtrama queda latente hasta mediados de la jornada segunda, momento en el que, en pleno contexto celebrativo con motivo de los carnavales, Borja pide a don Juan que guarde la puerta de la estancia de su madre, pues las damas han solicitado permanecer en los aposentos de la virreina sin compañía masculina,¹¹⁵⁹ mientras él departe con el padre Fabro en la habitación contigua,¹¹⁶⁰ y aparecen en escena don Carlos y Sansón, disfrazados y acompañados de unos músicos, dispuestos a entrar en los aposentos de doña Leonor para celebrar con las damas los carnavales y cortejar el hijo de Borja a su pretendida. Debido al celo que muestra don Juan en la encomienda del virrey asistimos al recrudecimiento de la rivalidad entre los hermanos, ya que don Carlos al ver que se le impide la entrada no duda en empuñar una daga para hacer valer sus intenciones, a lo que responde don Juan –sin saber que su rival es en realidad su hermano– desenvainando su espada. Interrumpe el enfrentamiento el marqués, quien, a petición de Fabro,¹¹⁶¹ muestra su prudencia y establece como castigo para el infractor,

la que se evidencia la conexión que mantiene la comedia de Fomperosa con la del padre Bocanegra, pues en esta última tiene lugar un cuadro similar en el que la emperatriz hace partícipe a la esposa de Borja de un sueño en el que había visto a la parca Átropos cortar “la estambre / de mi edad” (Garcidueñas y Arrom, 1976: 253) y, por otro, supone una buena muestra del grado de integración que tienen las subtramas amorosas con la trama principal.

¹¹⁵⁸ “Vos, don Juan, en vuestro asunto / la ley del sarao errasteis” (p. 58).

¹¹⁵⁹
 del cuarto de Su Excelencia
 no déis, señor, el permiso
 de entrar algún caballero
 por haberlo así pedido
 las señoras que a sus solas
 de esta noche el regocijo buscan. (p. 90)

¹¹⁶⁰
 Yo vuestro cuidado elijo
 para que en esta primera
 puerta supláis por el mío
 dando a entender cortesano
 y discreto los motivos
 de guardarla y divirtiendo
 las licencias que el estilo
 del disfraz introducidas
 tiene estos días festivos. (p. 91)

¹¹⁶¹ “Haced, señor, la prudencia / árbitro donde al enojo / no se doble la entereza” (p. 95).

debido al contexto festivo en el que ha tenido lugar la tropelía, que sufra el desdén de las damas, permitiendo su entrada en los aposentos de la virreina ante la estupefacción de don Juan;¹¹⁶² indiferencia que, en efecto, sufre inicialmente don Carlos por parte de doña Magdalena hasta que este se quita momentáneamente la careta y descubre su identidad, tras lo que aparece en escena don Juan, quien, en contra de los designios de su padre, intenta vengar la afrenta de la que ha sido objeto y ataca al infractor,¹¹⁶³ desapareciendo ambos del escenario mientras combaten.

Las consecuencias de este enfrentamiento las conocemos en el arranque de la tercera jornada, pues al recordar el episodio Sansón y don Carlos, el primero apunta que Borja, enojado con su hijo, lo envió a la guerra.¹¹⁶⁴ Pocos versos más adelante comenzará la conclusión de esta subtrama, ya que Francisco comunica a su hijo que desea casarlo con doña Magdalena, instándole a ir a Barcelona para celebrar las

¹¹⁶² La escena parece estar inspirada en una vivencia del propio virrey que no recogen sus biógrafos y que conocemos, entre otros documentos, por la relación que dio de ella Borja en una misiva dirigida al emperador, en la que relata la disputa que mantuvo con el conde de Mófica: “Y estando en la sala a que me tenían convidado aquella noche en la fiesta, me rogaron que al entrar de una sala a otra, en que habían de cenar las duquesas y otras damas [...] yo me quedase a la puerta, para que no dejase entrar sino solamente las duquesas y damas, y los caballeros se quedasen a la puerta conmigo, hasta que todas estuviesen asentadas dentro, porque de otra manera no era posible hacerse bien, y así lo hice, y me quedé a la puerta [...] vino el conde de los postreros y quiso entrar, y dándosele a entender que era bien se quedase, pues se quedaban allí los otros caballero, porque las damas se pudiesen mejor asentar a la mesa, dijo muchas palabras tan escusadas y de tan mal son [...] siendo las mías con mucha templanza, llegó la cosa que [...] reconoció el conde la daga, en el tiempo que se trataban estas palabras, y aun después de salido de allí dijo públicamente que estuvo para darme de puñaladas” (*Colección de documentos inéditos para la Historia de España, Tomo 51*, pp. 569-570). El episodio debió tener cierta relevancia en la Barcelona de la época y ser bastante conocido con posterioridad, pues Duran se hace eco de otro documento en el que el conde, indignado, manifiesta que si “en la casa del rey no había puerta cerrada para él, menos la había de haber en casa de su ministro” [la traducción del catalán es nuestra] (2012: 478), tras lo que Francisco lo deja entrar, dando muestras de su humildad y prudencia, términos en los que califica la acción del virrey el propio documento. Como puede apreciarse, la combinación de ambos testimonios se asemeja bastante a lo dramatizado en las tablas, por lo que consideramos que Fomperosa debía conocer este episodio.

¹¹⁶³ Don Carlos vuelve a ponerse la careta unos instantes antes de la aparición de don Juan, por lo que este sigue sin saber que el infractor es su hermano.

¹¹⁶⁴ DON CARLOS Ya te acuerdas de la noche
que en Barcelona dispuso
ciego amor con el engaño
de un disfraz probar asuntos
de su verdad.

SANSÓN Ya me acuerdo,
y que tu padre lo supo,
que enojado envió a la guerra
a tu hermano, y que me cupo
en la tal pendencia un palo,
que si al segundo no huyo,
con porte doblado me hacen
postillón del otro mundo. (p. 107)

bodas;¹¹⁶⁵ emplazamiento en el que tiene lugar el último encontronazo entre los dos hermanos, pues don Juan, al llegar a la ciudad condal junto a las tropas del emperador, y desconociendo los planes de su padre de casar a su hermano con doña Magdalena, se dispone a rondar a la joven, por lo que acuden a las inmediateces del domicilio de doña Magdalena, aunque con distintos fines, don Juan, por un lado, y el emperador, acompañado por el capitán de sus huestes, por otro, todos ellos embozados. Aparecen también don Carlos y Sansón, hecho que propicia que los dos hermanos, al no reconocerse a causa del embozo y la oscuridad, protagonicen un nuevo episodio violento,¹¹⁶⁶ interrumpido esta vez por la llamada de las tropas y por la llegada de Borja, que impide que su hijo Carlos se enfrente al emperador, pues el monarca acude al auxilio del embozado al reconocer en él a uno de sus soldados. Tras finalizar el incidente de forma cordial, ya que Carlos I premia la valentía del joven marqués con el ofrecimiento de ser su padrino de bodas,¹¹⁶⁷ tiene lugar la conclusión de la trama, pues

1165

Ya, Don Carlos, hijo mío,
la llama que vuestro pecho
hizo hoguera de Cupido,
purificará su incendio
en el casto, en el decente
sacro volcán de himeneo,
ya de su amoroso yugo
tenéis el consorte bello.
Doña Magdalena es
de Centellas, por quien ciego
(pero ya vuestra cordura
habrá limado los hierros),
hija del conde de Luna.
[...]
Carlos, prevén tu jornada,
que en Barcelona el efecto
tendrán en casa del conde
tus amoroso deseos. (pp. 113-114)

1166

DON CARLOS

¿Quién va?

DON JUAN

Donosa pregunta.

¿Sois justicia? ¿o centinela?

DON CARLOS

Ni uno ni lo otro, mas me importa
saber quién sois.

SANSÓN

Aquí es ella,
ya yo no encuentro mi espada
de cólera.

DON JUAN

En la estafeta
puede ser que halléis mi nombre.

SANSÓN

¿A cuántas? ¿Mil y quinientas?

DON CARLOS

¡Calla tú! Aquí he de saberle.

DON JUAN

¿Cómo?

DON CARLOS

De grado o de fuerza. (pp. 122-123)

1167

A tiempo llegué a esta calle,
que el marqués se hallaba en ella
sin conocerme, y ha obrado
su valor lo que yo hiciera

don Juan, unos versos más adelante, es informado por el capitán de la intención de Borja de casar a su hermano con doña Magdalena, aconsejándole que acate los designios de su padre,¹¹⁶⁸ a lo que don Juan accede.¹¹⁶⁹

Llegados a este punto cabe destacar la poca presencia que tiene el humor en la comedia, pues Sansón, quizá debido a estar fuertemente vinculado a esta trama amorosa que acabamos de desgranar, si bien se permite algún comentario jocoso¹¹⁷⁰ y viene a dar cuenta de su cobardía prototípica,¹¹⁷¹ funciona básicamente como adlátere de don Juan y propiciador de sus pretensiones amorosas; hecho que, sin embargo, no impide que, al final de la composición, acompañe a Borja por la senda virtuosa siguiendo el modelo del gracioso del teatro hagiográfico. También merece ser subrayada la gran importancia que concede el dramaturgo a la música en la comedia, presente en numerosos pasajes, llegando incluso a reflejar en sus versos las dotes corales y compositivas¹¹⁷² del santo

1168 a ser marqués de Lombay,
y el premio quiero que sea
el tenerme por padrino
de su boda. (p. 125)
Ya en eso no hay medio. Ahora
lo que importa es que beséis
a vuestro padre la mano,
y a vuestro hermano el marqués,
venciendo vuestro dolor,
la norabuena le déis (pp. 134-135)

¹¹⁶⁹ También se da conclusión a la subtrama secundaria que, como apuntamos anteriormente, protagonizan los criados Sansón e Inés, ya que, tras escuchar la joven las absurdas condiciones que intenta imponerle Sansón para casarse con ella, esta decide renunciar a sus intenciones matrimoniales: “De comedia temerario / fin –sin casarnos– anuncio” (p. 137).

¹¹⁷⁰ Lo cierto es que sus apostillas son bastante menos cómicas que las de otros graciosos cuyas andanzas ya han sido estudiadas en estas páginas.

¹¹⁷¹ El carácter cobarde del gracioso se patentiza momentos antes de comenzar el último encontronazo entre los hijos de Borja:

DON CARLOS ¿Gente, Sansón,
no oyes hablar?
SANSÓN No quisiera
oír ni ver tanto ahora.
DON CARLOS Pues ¿qué ves?
SANSÓN La calle llena
de tudescos embozados.
DON CARLOS ¿Es miedo?
SANSÓN Algo me retienta
que el ser Sansón no fué más
que devoción de mi abuela. (p. 121)

Nótese cómo también se explotan cómicamente en esta comedia las connotaciones bíblicas del nombre del sirviente.

¹¹⁷² El papel de compositor de Borja ya había sido aludido en la jornada primera, cuando doña Leonor atribuye a su marido una de las canciones que se escuchan en los aposentos de la emperatriz; tonada que refuerza la temática de la fugacidad de la existencia del pasaje:

*La más noble ascua del prado
que encendió a soplos la aurora,
si a un soplo del cierzo espira,*

gandiense;¹¹⁷³ componente melódico cuyo culmen tiene lugar, de la mano de la danza, en el sarao de la primera jornada, en el que, según recoge el texto dramático, los actores bailaban en escena.¹¹⁷⁴

Por otro lado, la obra se centra en un momento del ciclo vital del santo no caracterizado por sucesos milagrosos, por lo que en ella tan solo tiene lugar la escenificación de un prodigio, el de la voz que, tal y como vimos, advierte a Francisco de la poca conveniencia de dilatar la existencia de su mujer y que no requería de ningún ingenio escenotécnico para ser ejecutado; de hecho la única tramoya que interviene en la representación es empleada en la loa cuando se representa el mito de Ganimedes,¹¹⁷⁵ pues para escenificar su rapto los jesuitas se valieron, según se desprende de las

en su luz lleva su sombra (p. 42)

En cuanto a las capacidades corales de Borja, el padre Nieremberg afirma que “cantava con singular destreza” (p. 23).

¹¹⁷³ En el arranque de la tercera jornada, momentos antes de hacer saber a don Carlos su deseo de casarlo con Magdalena Centelles, Borja muestra sus habilidades melódicas en un pasaje, cargado de lirismo, en el que el santo se vale del llanto como instrumento de penitencia para expiar sus pecados:

SANSÓN No te lo dije, es un punto
de música que mi amo
puso ayer, que de tal gusto
compone que si no fuera
ganara un diluvio;
y bien sé de maestros
de capilla, y harto cultos,
que andan la lengua de un palmo
tras un villancico suyo

[...]

DUQUE En las aguas de mi llanto
cisne abrasado de amor
llora mi vida, Señor,
cuando vuestra piedad canto,
conque en métricos clamores
duda el corazón partido
cuáles para vuestro oído
serán las voces mejores.

LA MÚSICA *Canta, pecador, no llores...*
DUQUE Canta, pecador, no llores,
que en la piedad suspendido,
por lo menos el olvido
negocias de tus errores.

CON LA MÚSICA *Canta, pecador, no llores.* (pp. 108-109)

¹¹⁷⁴ “Toman lugares para danzar” (p. 55).

¹¹⁷⁵ A través del mito de Ganimedes se establece un claro paralelismo entre el joven príncipe troyano y los estudiantes del Colegio Imperial ya que en ambos casos, a pesar de su corta edad, los susodichos no van a verse impedidos en realizar tareas tan altas como servir de copero a Júpiter o, en el caso de los estudiantes, dramatizar en las tablas ante el Júpiter hispano, Carlos II, la vida de San Francisco de Borja, pues según recoge la relación del evento, estaba prevista la asistencia del monarca: “Vestíase este festejo con todas las circunstancias de una fiesta real por haver de honrarla (como se esperaba) sus magestades, aunque el rigor de los calores del tiempo, considerados los tiernos años de su magestad del rey nuestro señor, que Dios guarde, no dio lugar a que se lograsen la expectación y buenos deseos de la Compañía, embaraçandose también por esta razón a otro festejo más breve que estava prevenido para la iglesia” (*Días sagrados y geniales*, ff. 88r-88v).

didascalias, de una tramoya aérea: “Mientras cantan, baja un Águila imperial en un rápido en que arrebató a Ganimedes al cielo que se descubre con los dioses y Júpiter en medio de ellos” (p. 18). Acción a dos alturas que también presentaba, a lo que parece, la comedia, ya que en el pasaje de la jornada tercera en el que don Juan y don Carlos se encuentran en las inmediaciones del domicilio de la futura nuera del santo duque se apunta en una acotación que “abren una reja y salen a ella Doña Magdalena e Inés” (p. 119). Pocos datos más aporta el texto dramático acerca de la escenografía con la que fue llevada la comedia a las tablas, tan solo la presencia de una mesa, la utilización de un lienzo para mutaciones rápidas de escena¹¹⁷⁶ y la existencia del monte sobre el que aparecía Ganimedes en la loa;¹¹⁷⁷ sin embargo, gracias a la relación del evento sabemos que se utilizaron unos “bastidores de encage, escogidos de buena pintura de los que sirven en el Coliseo del Buen Retiro para las fiestas reales”, por lo que tanto esta obra como la comedia del padre Calleja contaron con una escenografía acorde con el ilustre público que acudió a sus representaciones, pues aunque, como quedó dicho, no pudieron acudir los monarcas, el respetable estaba conformado “del número más discreto y florido de la corte” (*Días sagrados y geniales*, ff. 86r-86v).

Algo más de detalle ofrece el texto dramático acerca de los ropajes que vestían los actores en escena, pues constata que algunos de ellos iban cambiando de vestuario conforme avanzaba la acción, ya fuera con motivo del sarao de la primera jornada,¹¹⁷⁸ para contextualizar el pasaje cinegético que tiene lugar en la segunda¹¹⁷⁹ o para ambientar el contexto festivo en el que se enmarca el segundo enfrentamiento de los hijos de Borja;¹¹⁸⁰ información que complementa la relación del evento, pues hace alusión a la práctica habitual de que las familias de los intérpretes se hicieran cargo de su vestuario:

¹¹⁷⁶ “Mientras canta la música se acuchillan y se van retirando poco a poco Don Carlos y Sansón hasta entrarse, y en acabando se corre una cortina y se descubre el santo como en su retrete, que estará escribiendo en una mesa sobre la cual habrá un crucifijo, y a los pies una calavera” (p. 99).

¹¹⁷⁷ “se descubre un monte, y cerca de la cumbre el niño Ganimedes” (p. 17). A tenor de la información que ofrece el texto, parece que el fondo del escenario debía estar segmentado en nichos a la usanza de los teatros comerciales.

¹¹⁷⁸ “Sale el marqués de gala para el sarao” (p. 47) y “Mientras canta la música se levanta el emperador a recibir a la emperatriz que sale con toda la compañía, vestida de gala para el sarao” (p. 54.)

¹¹⁷⁹ “Salen Don Carlos y Sansón de caza” (p. 64) y “Salen de caza el virrey, Don Carlos, Don Juan de Borja y el capitán” (p. 70).

¹¹⁸⁰ DON CARLOS ¿Sansón, voy bien disfrazado?
SANSÓN ¡Qué llamas! Con ir tan cerca
 aun no te conozco yo. (p. 92)

Eran los niños que estaban escogidos para los papeles lo más selecto y primoroso de los estudios, las habilidades tan raras que no tuvo después que suplirlos la edad para pagarlos por deuda de justicia muchas admiraciones. Sus padres tan galantes como devotos del santo y obligados a la Compañía en la educación generosa de sus hijos, con que el querer minutar las galas, los adereços y los otros adornos que vistieron las comedias sería empeçar de nuevo la relación. Baste decir que cada uno de los padres al vestir a su hijo se miró en él a sí con el cuidado de salir airoso y quedar luzido a los ojos de toda la corte¹¹⁸¹ (*Días sagrados y geniales*, f. 86r),

Como ha quedado reflejado en este estudio, el padre Fomperosa contribuyó en las celebraciones que tuvieron lugar en el Colegio Imperial con motivo de la canonización del tercer prepósito general de la orden ignaciana con una composición dramática muy dinámica que combina una animada intriga amorosa y numerosos pasajes musicales, mezcla que a buen seguro debió ser del agrado del respetable que asistió a la función. Ciertamente es de justicia subrayarlo, algunos de los cuadros que integran la comedia presentan cierta inconexión, pues a pesar de las constantes licencias que se permite el padre Fomperosa, que a la postre ayudan a cohesionar lo dramatizado, muchas de las escenas de la comedia están, a nuestro juicio, mal hilvanadas entre sí.¹¹⁸² Hecho que, con todo, no afecta al desarrollo de la obra, por lo que no llega a deslucir una composición que artísticamente estaba a la altura del contexto celebrativo en el que estaba inserta.

4.5.2.3. *El fénix de España*, del padre Diego Calleja

La segunda pieza de la bilogía dramática con la que los jesuitas afincados en Madrid celebraron la canonización del santo gandiense, que ha llegado hasta nosotros a

¹¹⁸¹ Si tenemos en cuenta que, como apuntamos en su momento, en el Colegio Imperial estudiaban los hijos de las familias más insignes de la Villa y Corte y que el vestuario del que hacían gala los actores en escena era un reflejo de la posición social de la familia a la que pertenecían, podemos hacernos una idea del extremado lujo y boato que debió exhibirse en las tablas.

¹¹⁸² Un buen ejemplo de este tosco hilvanado puede observarse en el inicio de la obra, pues se suceden una serie de cuadros que no guardan relación entre sí. El primero de ellos consiste en la conversación que mantienen Borja, Sansón y el emperador tras haber visitado la corte amo y criado a petición de Carlos I para dar cuenta allí de la situación del monarca y del cese de la campaña bélica; momento que aprovecha Borja para comunicar al monarca que la noticia de la muerte de Garcilaso de la Vega en batalla ha devastado moralmente a la corte, tras lo que el emperador anuncia cortes en Toledo. Al abandonar estas las tablas aparecen dos estudiantes que elogian a la recién confirmada Compañía de Jesús –hecho, como destacamos en su momento, incongruente con la línea temporal que sigue la trama principal– y, tras el encomio, aparecen Ignacio de Loyola y Pedro Fabro, siéndole encomendado a este último la tarea de dirigirse a España, pues según el padre fundador “si interior genio no me engaña, / en un hijo me ofrece Barcelona / de todas mis fatigas la corona” (p. 32) –cuando Borja aún no ha sido nombrado virrey. Escena esta última que enlaza con el arranque de la trama amorosa, pues al abandonar los religiosos las tablas se asiste al pasaje en el que don Carlos pide ayuda a Sansón para averiguar la elección de doña Magdalena en el sarao.

través de varios testimonios impresos¹¹⁸³ en los que se adjudica su autoría a “un ingenio de esta corte” identificado tradicionalmente, como evidencia el catálogo de Fajardo, con el padre Diego Calleja¹¹⁸⁴ (f. 22r), continúa la teatralización de las vivencias de Borja donde las dejó el padre Fomperosa, es decir, con el otrora duque y virrey retirado en Oñate, por lo que la composición se centra en la actividad del santo como religioso. Sin embargo, pese a estar inspirada la pieza en la biografía de Francisco de Borja, pocos son los episodios de su vida que vemos recreados en las tablas, pues, de forma similar a como ocurre en la comedia de *San Ignacio en París*, la materia hagiográfica se diluye en favor de la escenificación de la trama protagonizada por don Sancho, joven de ascendencia noble, y Carlos, bandolero catalán amigo suyo,¹¹⁸⁵ por lo que la santidad de Francisco queda retratada en las tablas, principalmente, por su forma de proceder con ambos y por lo que otros personajes refieren acerca de su virtud en escena.¹¹⁸⁶ De hecho, la comedia arranca con el planteamiento de esta intriga, pues en sus primeros compases asistimos al encuentro, en las inmediaciones de Oñate, entre don Sancho y Carlos, momento en el que el joven noble, cegado por el amor que siente por su prima

¹¹⁸³ La pieza fue incluida en la *Parte quarenta y tres de comedias nuevas*, publicada en 1678, e impresa cuatro veces suelta durante el siglo XVIII (CATEH, ficha 265).

¹¹⁸⁴ La composición se ajusta a los usos métricos del dramaturgo que hemos visto a lo largo de esta tesis: gran empleo del romance, que supone un 81’5% de la obra, y bajo porcentaje de metros de origen italiano, tan solo un 3’6% del total, hecho que, en nuestra opinión, respaldaría la tradicional atribución de la obra al ingenio del padre Calleja.

¹¹⁸⁵ Debido al gran desarrollo de la trama, que funciona de hilo conductor de la obra, el santo interviene en poco más de un tercio de la composición protagonizando pasajes que recrean con cierta libertad, cuando no son fruto directamente del ingenio del dramaturgo, algunos episodios de la biografía de Francisco, como su actividad pastoral en Oñate y Valladolid o sus encuentros con Carlos I tras ingresar en la Compañía de Jesús. En cuanto a la fuente en la que se inspiró el padre Calleja, en la comedia se alude el prodigio del crucifijo sangrante que recoge el padre Nieremberg en su hagiografía, por lo que entendemos que este debió ser el texto biográfico del que bebió el dramaturgo alcalaíno.

¹¹⁸⁶ Así, por ejemplo, de los rigores y el fervor religioso que experimentó el santo en Oñate da cuenta el hermano Marcos, jesuita al que, según recogen las biografías, se le encomendó la tarea de vigilar a Borja para que este no se excedieran en sus mortificaciones:

Desde media noche está
postrado el pecho por tierra
orando, hasta que a las cuatro
la comunidad despierta
a oración; y otras dos horas
la prosigue estando en ella
con fervor de quien la acaba
y ansias de quien la comienza.
Sus penitencias son tales
y tantas que la obediencia
me ha hecho a mí su superior
para que se las detenga
porque no acabe su vida. (Arellano, 2012: 59)

Beatriz, sobrina de Borja,¹¹⁸⁷ le pide al bandolero que mate a don Álvaro,¹¹⁸⁸ hijo de Francisco y, por tanto, primo también de la joven, aprovechando que este se dirige a visitar a su padre en su retiro, ya que Álvaro y Beatriz están a la espera de la dispensa papal que les permita casarse.¹¹⁸⁹ La llegada del hijo de Borja a Oñate propiciará que ambos intenten acabar con su vida, pues mientras que el bandolero aguarda junto a Marcela, su manceba, en uno de los laterales del paño el momento propicio para disparar a don Álvaro, Sancho aparece por el otro lateral y, llevado por los celos, pugna consigo mismo por contener su furia homicida;¹¹⁹⁰ sin embargo, ninguno de ellos llega a atentar contra la vida del hijo de Borja, pues la aparición de su padre en escena frustra

¹¹⁸⁷ Personaje que se corresponde con Elvira Enríquez de Almansa, marquesa de Alcañices, y esposa de Álvaro de Borja, tío de la joven, ya que su madre era Juana de Borja, hija de Francisco.

¹¹⁸⁸ Muera don Álvaro, amigo,
que aunque él no intenta ofenderme,
el que de celos me mata
sobrada culpa comete (Arellano, 2012: 51)

¹¹⁸⁹ La subtrama se sustenta en el hecho de que, como recoge Nieremberg en su biografía, dos tíos de la joven, uno por parte materna –en este caso, Álvaro de Borja– y otro por vía paterna, pretendían su mano (p. 268). Sin embargo, el enlace entre Álvaro y Elvira tuvo lugar en mayo de 1564 (según el portal Geneall.net), por lo que Calleja, al ubicar la boda entre ambos en la primera jornada de la obra, está tomándose una licencia dramática que se irá continuando a lo largo de la pieza, ya que en realidad entre el matrimonio de don Álvaro de Borja y el nombramiento de Francisco como prepósito general apenas transcurrió un año.

¹¹⁹⁰ CARLOS Párate, que a quien busco
 hemos hallado, Marcela.
 [...]
MARCELA Pues en viendo ocasión, muera:
 yo me retiro a la entrada
 deste bosque, donde esperan
 los camaradas de escolta:
 y, oyes, Carlos, ojo alerta,
 menear muy bien las tabas;
 pues mira que si te pescan
 te ha de hacer aire el bederre...
 [...]
 Vase
CARLOS Mátele yo una por una
 y lo que viniera venga.
 Sale don Sancho a la otra esquina del paño.
SANCHO ¡Álvaro y Beatriz! Sin duda
 [...]
 volcanes respira el pecho;
 miente mil veces quien piensa
 que las iras de un celoso
 de su albedrío dependan.
 Estoy por ir y perderme
 de una vez.
CARLOS Si su excelencia
 no se aparta presto estoy
 por tirarle junto a ella. (Arellano, 2012: 63-64)

los planes de ambos,¹¹⁹¹ que, incapaces de ejecutar su propósito, acaban abandonando las tablas.¹¹⁹²

La subtrama queda latente hasta el comienzo de la segunda jornada,¹¹⁹³ momento en el que tienen lugar el asesinato de Marcela a manos de Carlos¹¹⁹⁴ y las explicaciones que da el bandolero del crimen a don Sancho,¹¹⁹⁵ ya que la joven, contagiada de la virtud de Borja y renegando de su vida pasada, lo había amenazado con delatar sus intenciones homicidas. Tras dejar ambos en escena el cuerpo sin vida de Marcela se asiste a la posesión diabólica del cadáver,¹¹⁹⁶ que hace creer a don Sancho, una vez que vuelve este a aparecer en las tablas, que ha fingido su muerte para librarse de la furia del bandolero, ofreciéndose a facilitarle el acceso a casa de su amada aprovechando que don Álvaro se dirige a Roma en labores diplomáticas.¹¹⁹⁷ El auxilio de la endemoniada no se

¹¹⁹¹ “Empuña la espada don Sancho, y Carlos quiere tirar, y se suspenden viendo al santo” (Arellano, 2012: 65).

¹¹⁹² CARLOS El corazón se me ha muerto.
SANCHO Muda estatua soy de piedra.

[...]
¡Ay de mí, cielos!

CARLOS Confieso
que su presencia me hiela.
[...]

Más puede conmigo santo
que lo que virrey pudiera.

[...]
Queden hasta mejor tiempo
todas mis iras suspensas.

Vase

SANCHO Parece que está empeñado
el cielo que yo padezca. (Arellano, 2012: 66-67)

¹¹⁹³ La acción de esta jornada está contextualizada en las labores de Francisco de Borja como comisario general de la Compañía en España y las Indias.

¹¹⁹⁴ “Antes de salir Carlos con un puñal en la mano dicen dentro, y cae Marcela muerta en el tablado” (Arellano, 2012: 78).

¹¹⁹⁵ Don Sancho se encuentra con Carlos portando el arma homicida y con el cadáver de la joven porque dicho crimen tiene lugar en casa del joven noble, ya que al trasladarse a Valladolid se lleva consigo al bandolero, al que acoge en su domicilio, y a su manceba, a la que introduce en casa de Beatriz como sirvienta, con la esperanza de que Carlos mate a don Álvaro y que Marcela medie en sus pretensiones amorosas.

¹¹⁹⁶ Pues la permisión de Dios
me deja (¡ay de mí!) ocupar
el cuerpo desta mujer
con quien fue tan eficaz
la predicación de Borja,
que a despecho mío está
gozando del bien que perdió
mi rebeldía tenaz (Arellano, 2012: 84)

¹¹⁹⁷ MARCELA Por embajador a Roma
hoy don Álvaro se va.

SANCHO Ya lo sé.

MARCELA A la puerta falsa
del jardín habéis de estar

limita solo a propiciar la entrada del galán en la huerta de doña Beatriz, sino que, además, intenta corromper la virtud de la nuera de Borja¹¹⁹⁸ invitándola al recreo durante la ausencia de su marido. La joven se salvaguarda del envite demoníaco escudándose en la santidad de Francisco, pues pide a una de sus criadas que le traiga una obra piadosa compuesta por su tío, el *Espejo del cristiano*,¹¹⁹⁹ para dar ejemplo a las sirvientas del comportamiento que deben tener leyéndoles unos pasajes; pero Marcela, haciendo uso de sus habilidades demoníacas, troca el texto pío de Borja por una comedia, tras lo que defiende la conveniencia de la lectura de obras dramáticas argumentando que, a partir de ellas, pueden extraerse buenos ejemplos de conducta.¹²⁰⁰ Sin embargo, a pesar de la defensa de Marcela, doña Beatriz manda quemar la obra, ya que, como aduce la marquesa, “el peor veneno / en muy sabrosa bebida / se suele disimular”¹²⁰¹ (Arellano, 2012: 109).

esta noche hasta que os haga
yo una seña, que será
[...]
tocar un arpa y cantar
a una reja. (Arellano, 2012: 86)

¹¹⁹⁸ El personaje de doña Beatriz está configurado como un dechado de virtud y fervor religioso que ha desarrollado su excelencia al amparo de Borja, pues al quedar huérfana de niña fue criada por su tío una vez que este ya había experimentado el desengaño de Granada y adoptado una vida más espiritual. La virtud de la sobrina de Francisco llega al extremo de que en la primera jornada no permite a don Álvaro que se le dirija de forma afectiva en público hasta que no dispongan de la dispensa papal para casarse:

Por ruego, más que por pacto,
pedí a la cordura vuestra
que el agasajo omitiese
de las públicas finezas
mientras la dispensación
otorgada no viniera. (Arellano, 2012: 62)

¹¹⁹⁹ Como apunta Arellano en su edición crítica, la joven se refiere al *Tratado segundo, llamado espejo de las obras del cristiano* (2012: 107).

¹²⁰⁰

En ellas se leen del bueno
siempre las obras premiadas
y del malo castigadas.
[...]
hallarás en sus escritos
siempre odiosos los delitos,
la virtud siempre muy fiel,
las palabras muy compuestas,
muy atento el pundonor,
y las pláticas de amor,
aunque finas, muy honestas
[...]

Y el alma suele beber
en las historias divinas
disfrazadas las doctrinas
con máscara de placer. (Arellano, 2012: 109)

¹²⁰¹ Nótese la paradoja que se establece entre el carácter virtuoso de doña Beatriz, representado en estos versos, y el propósito general de la comedia, que no es otro que la exaltación de la figura del santo gaudiense y su presentación como modelo de conducta a seguir.

Este revés no hace desfallecer al ente demoníaco en su propósito de corromper a la nuera de Borja, pues confía aún en someterla gracias a don Sancho,¹²⁰² por lo que esta escena queda enlazada con la siguiente, en la que se asiste a la llegada del joven noble y Calvete,¹²⁰³ de noche, a los muros del jardín de casa de la marquesa, donde don Sancho espera la señal convenida con Marcela para introducirse en ella. Sin embargo, cuando el ente demoníaco indica a don Sancho que puede entrar en el jardín, se oye a lo lejos la voz de Borja que va predicando por las calles,¹²⁰⁴ lo que provoca que, al igual que en Oñate, se frene el ímpetu¹²⁰⁵ del joven. Marcela, viendo peligrar la corrupción del alma de Sancho, intenta convencerlo mudando la voz para hacerle creer que es doña Beatriz quien en realidad lo llama tras el muro,¹²⁰⁶ pero la aparición de Francisco en escena hace que el demonio pierda la contienda definitivamente, ya que la presencia del santo hace que don Sancho no solo no salte el muro, sino que, además, el joven acaba acompañando a Borja mientras predica por las calles.

En los primeros compases de la tercera jornada, en la que tiene lugar un nuevo salto espacio-temporal, pues se ubica la acción en Roma, donde Borja ejerce sus labores como vicario general de la Compañía,¹²⁰⁷ sabemos por boca de Calvete y Carlos que

¹²⁰²

bien mi cautela confía,
que fin esta noche dé
don Sancho a tu honestidad:
¡qué fuertes contrarios son
de esta virtud la ocasión,
la noche y la soledad! (Arellano, 2012: 110)

¹²⁰³ Se trata del criado de don Sancho, personaje que hace las veces de gracioso en la comedia, pero que, en contraposición con el sirviente de la obra del padre Fomperosa, no actúa como secuaz de su señor, pues Calvete no solo desconoce el encargo homicida de don Sancho, sino que, además, llega a las inmediaciones de la casa de la marquesa de Alcañices sin saber cuál es el propósito de su amo:

Por las rejas del jardín
a hablar a Marcela vengo,
por si acabo el que con Carlos
ajuste su casamiento
y salgan de mal estado. (Arellano, 2012: 111)

Por otro lado, cabe señalar que el personaje de Calvete no concuerda con la invitación que profiere Sansón en los últimos versos de *El gran duque de Gandía* –“hasta que Sansón Calvete, / rapada la cabellera, / salga en la ermita de Oñate” (p. 146)–, pues si bien parece que se sugiere que ambos graciosos comparten identidad, en realidad Calvete ni es criado de los Borja ni ha ingresado en la orden ignaciana siguiendo los pasos de Francisco, por lo que entendemos que el padre Fomperosa no debía conocer en profundidad el argumento de la comedia del padre Calleja.

¹²⁰⁴ “Temed, mortales, el castigo eterno, / infierno, pecador, infierno, infierno” (Arellano, 2012: 115).

¹²⁰⁵ “La voz del padre Francisco / me ha helado los movimientos” (Arellano, 2012: 115).

¹²⁰⁶

Habla Beatriz detrás de Marcela

BEATRIZ Don Sancho, primo, señor.
SANCHO Beatriz es. ¿Qué es esto, cielos?
¿Qué aguardo que a conseguir
tan alta dicha no entro? (Arellano, 2012: 118)

¹²⁰⁷ Borja acudió a Roma por petición expresa del papa Pío IV para hacerse cargo de la orden ignaciana mientras Diego Laínez y el padre Salmerón asistían al Concilio de Trento.

don Sancho, arrepentido de su vida pasada e influenciado por la virtud de Francisco, está realizando los ejercicios espirituales; contexto en el que el ente demoníaco intenta someter al joven, pues mientras este está enfrascado en la lectura del *Espejo* de Borja, el demonio introduce entre sus páginas un poema escrito tiempo atrás por don Sancho en el que se exalta la belleza de doña Beatriz. Sin embargo, la virtud vence de nuevo, pues don Sancho, tras reconocer el poema como suyo, no solo lo rompe sin prestarle apenas atención, sino que, además, pide a Francisco ingresar en la Compañía, culminándose así el proceso de salvación del alma del joven y dándose fin al lance amoroso.

La conclusión final de la trama tiene lugar en las postrimerías de la composición, pues finalmente Carlos atenta contra la vida de don Álvaro, hecho que acaba con el bandolero desfigurado y mortalmente herido; Borja no duda en asistir al moribundo, a pesar de haber intentado matar a su hijo, e intentar salvar su alma, ya que por revelación divina conoce el trasfondo del intento homicida del bandolero y teme, al no estar totalmente consolidada la conversión de don Sancho, perder el alma del joven.¹²⁰⁸ Tiene lugar entonces la narración por parte del hermano Marcos de la dura pugna que entabla Borja con el demonio por la salvación del alma de Carlos;¹²⁰⁹ según refiere el jesuita, la obstinación de Borja por salvar el alma del bandolero provoca la intervención divina a través del Cristo de la cruz que porta Francisco, que en un último intento por salvarlo hace brotar sangre de sus llagas, pero aun así no consiguen que el moribundo se retracte de sus blasfemias, por lo que el Cristo, dándolo por perdido, vierte la sangre que emana de su costado sobre el cuerpo del bandolero, acabando así, por un lado, con su

¹²⁰⁸

Más, Dios mío, si de un hombre
peligra el alma, esta es hora
de hacer con él amistades;
y tu piedad lo disponga
de suerte que no don Sancho
riesgo por cómplice corra. (Arellano, 2012: 143-144)

¹²⁰⁹ Este pasaje se corresponde con el milagro del crucifijo sangrante recogido en la biografía del padre Nieremberg al que hicimos alusión páginas atrás: “Tomó el Christo al momento que tenía delante, y fue bolando a la casa de aquel cavallero, y echando la gente fuera se quedó con él a solas, y poniéndole delante el Christo començó de nuevo a dezille muchas razones de que se volviese a él, de que tuviese confiaça. Pero el miserable hombre, no haziendo caso de quanto le dezía el siervo de Dios, començaron toda las llagas de Christo a correr sangre, y no bastando esto le habló desde la cruz [...] y ni aun bastando esto, desclavó el Christo un braço de la cruz y metiendo la mano en la llaga del costado sacó un puñado de sangre y se la arrojó al rostro de aquel desventurado dándole la sentencia, que pues aquella sangre se había derramado para su salvación y él no quería aprovecharse della, fuese para su eterna condenación. Entonces el miserable, diziendo grandes blasfemias contra Dios que le condenava, espiró, entregando su alma en manos de los crueles verdugos los demonios, executores de la divina sentencia” (p. 306). Sin embargo, pese a que lo referido en la biografía del padre Nieremberg se ajusta perfectamente a lo dramatizado en la comedia, el padre Calleja se estaría tomando una licencia dramática al recrear este episodio, pues ubica el milagro en el contexto de las labores de Borja como comisario general de la Compañía.

personajes: Calvete, que, como quedó dicho páginas atrás, hace de gracioso¹²¹⁵ y, en consecuencia, va diseminando comentarios jocosos¹²¹⁶ a su paso por las tablas; y Juana, criada de doña Beatriz que, contraria a la extremada virtud de su ama, apostilla con sorna las acciones de la sobrina de Borja.¹²¹⁷ Especialmente significativa es la figura de esta mordaz sirvienta, pues el padre Calleja la hace proferir sus habituales comentarios metadramáticos con tintes cómicos: ante el recato con el que doña Beatriz trata y exige ser tratada a su futuro marido, Juana califica la actitud de su ama, al pretender que no haya amores en escena, de “capricho, locura y tema, / si ya no es mirar sacar / de su quicio las comedias” (Arellano, 2012: 65); y tras anunciarse la llegada de la dispensa que permite el enlace, la criada apunta que, por evitar mostrar galanteos y requiebros en escena, el poeta se ha permitido la licencia, contraviniendo el uso del teatro de la época, de casarlos en la primera jornada.¹²¹⁸ A la comicidad que desprenden los sirvientes puede sumarse el breve pasaje (ubicado entre la entrevista de don Sancho y Carlos que

¹²¹⁵ En cierta medida se ajusta al prototipo del gracioso característico del teatro hagiográfico, pues tras ver la mudanza espiritual de su amo apunta que “sin poder remediarme / al fin, al fin tengo de / venir a parar en fraile” (Arellano, 2012: 153).

¹²¹⁶ Sirva de ejemplo de estos comentarios el que profiere al ver la pasmosa serenidad con la que Borja acepta el repentino óbito de su hija Isabel:

CRIADO Casi de repente acaba
de pasar a mejor vida...

BORJA ¿Quién?

CRIADO La condesa de Lerma,
mi señora y vuestra hija.
[...]

MARCOS La prenda que más quería
el padre Borja era.

BORJA Dios
nos la dio, Dios nos la quita;
démosle gracias por todo;
cobró lo que debía.
[...]

CRIADO ¡Qué entereza!

MARCOS ¡Qué constancia!

CALVETE ¿Esta constancia os admira?
Cuando se murió mi suegra
tuve yo casi la misma. (Arellano, 2012: 91)

¹²¹⁷ Al encontrarse doña Beatriz y don Álvaro en Oñate y manifestar la sobrina de Borja su deseo de pedirle una merced a su futuro marido –que no es otra que don Álvaro se contenga en sus galanteos– la sirvienta apunta jocosamente que el propósito de su ama es que recen “algunos psalmos a medias” (Arellano, 2012: 63); más adelante volverá Juana a censurar sarcásticamente la virtud de su ama, pues al anunciar Calvete la llegada de la dispensa papal que permite el matrimonio entre doña Beatriz y don Álvaro, y ante la expectativa del sirviente de “bravas albricias”, la criada apunta que “Un rosario / te rezará por las nuevas” (Arellano, 2012: 68).

¹²¹⁸

CALVETE ¿No reparas con el tiento
que los novios se requiebran?

JUANA Y aun pienso que por huir
tan graciosa impertinencia
en la primera jornada
los ha casado el poeta. (Arellano, 2012: 70)

da inicio a la comedia y la llegada del hijo de Borja a Oñate) en el que Calvete y su amo se encuentran con una labradora vizcaína y un niño; escena en la que el padre Calleja aún a humor y materia hagiográfica, pues se vale de la jerga cómica del vizcaíno para contextualizar la acción y dar cuenta de la vida de Borja en su retiro.¹²¹⁹

En cuanto al aparato escénico, si bien varios de los prodigios que tienen lugar en las tablas son representados mediante efectos de tramoya, la comedia no destaca, al menos según los datos que aporta el texto dramático, por requerir demasiadas complicaciones técnicas;¹²²⁰ así, para escenificar a Marcela atravesando la reja de casa de doña Beatriz¹²²¹ tan solo se necesitaba que esta estuviera hecha de un material endeble que permitiera al actor que interpretaba a la endemoniada salir “por la reja” dejando “quebrados los hierros” (Arellano, 2012: 119); y en la desaparición que protagoniza el ente demoníaco tras su intento fallido de corromper a don Sancho mientras realiza los ejercicios espirituales mediaba, como evidencia una acotación, un simple escotillón.¹²²² Mayores complicaciones requería el milagro de la mitra que desciende sobre la cabeza de San Francisco,¹²²³ prodigio que simboliza la voluntad divina de que sea nombrado prepósito general de la Compañía, y el descenso del ángel

¹²¹⁹ VIZCAÍNA A ermita de Oñates vas,
donde padre Borja esperas,
que aunque duque en cortes eras
muchísimo santo estás;
enseñas las oraciones
y sabiendos a quien hallas
das rosarios y medallas.
NIÑO Y con cañas coscorrones.
VIZCAÍNA También a los pueblos sales
y riñes mucho el pecar
y luego vas a posar
con pobres en hospitales.
Ayunas y azotas mucho
y en obras que tienes nuevas
tierra y agua a cuestas llevas. (Arellano, 2012: 56)

¹²²⁰ Algunos de los portentos escenificados no necesitan ingenios escenotécnicos, como la posesión demoníaca del cadáver de Marcela, pues el actor que interpretase a la joven tan solo tenía que levantarse del suelo, o el de la mutación de la voz del ente demoníaco para hacer creer a Sancho que su prima lo aguarda tras el muro del jardín, pues, como evidencian las didascalias, tan solo tenía que hablar “Beatriz detrás de Marcela” (Arellano, 2012: 118). Otros, sin embargo, son solo referidos verbalmente por ser difícilmente representables con los medios de la época, como el milagro del crucifijo viviente que rocía con su sangre a Carlos.

¹²²¹ Y porque en España conste
mi mal y tu vencimiento,
en los hierros de esta reja
quedará memoria al tiempo. (Arellano, 2012: 119)

¹²²² “Húndese por el escotillón” (Arellano, 2012: 133).

¹²²³ “y sobre la cabeza del santo bajará una mitra despacio, al compás de los versos que prosigue diciendo el hermano Marcos” (Arellano, 2012: 142).

que tiene lugar en las postrimerías de la composición;¹²²⁴ sin embargo, en estos vuelos maravillosos debía intervenir un simple pescante, pues no parece que fuera necesario, pese a la ampulosidad del contexto celebrativo en el que estaba inserta la representación de la comedia, que mediaran las aparatosas nubes que hemos visto en otras piezas estudiadas en esta tesis.

Tampoco aporta muchos datos el texto dramático acerca de la escenografía o del vestuario, tan solo la presencia del postigo enrejado que atravesaba Marcela en las postrimerías de la segunda jornada, del crucifijo ante el que ora el santo momentos antes de que se represente el prodigio de la mitra volante,¹²²⁵ de mesas y sillas en alguna escena de interior o el empleo de cortinas para mutaciones rápidas,¹²²⁶ y en lo tocante al atuendo que lucían los actores en escena, solo se aporta información general: de camino, de noche... Sin embargo, como ya apuntamos en el estudio de la composición del padre Fomperosa, sabemos que en la escenificación de la comedia se utilizaron bastidores que se tomaron prestados del Coliseo real y que los actores vestían unos ropajes extremadamente lujosos.

Para concluir con este estudio tan solo nos quedaría apuntar, a modo de colofón, que la comedia supone otra buena muestra del genio compositivo del padre Calleja, pues a pesar de las limitaciones que suponía el que su pieza formara parte de una bilogía dramática, fue capaz de fusionar en ella la biografía del santo gandiense y una trama acorde con los gustos del público de la época en la que todo queda cohesionado, aspecto que permite a la comedia del padre Calleja destacar artísticamente sobre la pieza del padre Fomperosa.

4.5.2.4. Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte

Con motivo de la canonización del santo gandiense los jesuitas asentados en Sevilla organizaron la representación del coloquio moral *Los agravios satisfechos del*

¹²²⁴ “Quédase el santo como arrobado, suena música de instrumentos y baja muy despacio por una tramoya un ángel” (Arellano, 2012: 159) y “Vuela el ángel con la mayor ligereza que se pueda” (Arellano, 2012: 163).

¹²²⁵ “Córrese la cortina, y descubre el santo en oración delante de un crucifijo que estará adornado y con luces” (Arellano, 2012: 142). Entendemos que la función de la iluminación era hacer brillar el crucifijo, que debía estar hecho con metales nobles y tener piedras preciosas engastadas.

¹²²⁶ “Córrese una cortina y descúbrese don Sancho, sentado a una mesa leyendo en un libro” (Arellano, 2012: 131).

Desengaño y la Muerte,¹²²⁷ composición¹²²⁸ de carácter alegórico en la que se entremezclan una serie de discursos de corte moral con diversas exaltaciones de la Compañía, descansando todo ello sobre el andamiaje argumental de la biografía de San Francisco de Borja, pues en ella se asiste a la dramatización del proceso vital que lleva a Borja a ingresar en la orden ignaciana rodeado de unos entes alegóricos que, o bien intentan boicotear dicho proceso –como el Placer o el Mundo– o bien asisten al duque en su camino hacia la santidad.

La pieza comienza con una loa dirigida al arzobispo¹²²⁹ Spínola¹²³⁰ en la que la incitación del Mundo a la rosa a gozar y recrearse en su belleza provoca que el Desengaño recuerde la fugacidad de lo mundano, iniciándose un enfrentamiento dialéctico entre ambas entidades.¹²³¹ Intenta mediar en la disputa el Placer,¹²³² pero al

¹²²⁷ La obra ha llegado hasta nosotros a través de dos sueltas, una publicada en Sevilla en 1671 a costa de Pedro de Segura, de la que se conservan ejemplares en la Biblioteca de Castilla-La Mancha –según recoge el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español– y en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, y otra, sin datos de publicación, alojada en la Biblioteca Nacional de España. Ambos testimonios comparten cajas y reclamos, y los textos de la loa y del coloquio son idénticos en los dos impresos, pues incluyen las mismas erratas y marcas de impresión, por lo que la suelta conservada en la Biblioteca Nacional resulta ser una versión ‘reducida’ de la impresa por Pedro del Segura en la que no se incluyen la portada, la dedicatoria, un entremés titulado *Hablar bien que nos escuchan*, impreso inmediatamente después del final del coloquio, y unos versos finales dedicados al santo, en concreto un pequeño romance integrado por 24 versos y cinco quintillas; este hecho ha llevado a pensar a Mata Induráin, editor moderno de la pieza, que se aprovecharon los ejemplares de una tirada anterior –la suelta sin datos de publicación conservada en la Biblioteca Nacional– añadiéndoles los materiales adicionales que presenta la otra suelta (2017: 16-17). Por otro lado, la obra ha sido atribuida tradicionalmente a Luis de Fuenmayor, tal y como recoge Medel del Castillo en su *Índice General* (Hill, 1929: 149) o el listado de obras impresas de Fajardo (f. 3r), pues en la portada de la suelta conservada en la Biblioteca de Castilla-La Mancha y en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques se apunta que fue dada “a la estampa por D. Luis de Fuen Mayor” (f. 1r); sin embargo, según afirma el propio Fuenmayor en la dedicatoria, en realidad era solo un familiar del modesto autor que, debido a su reticencia a publicar la obra, se encargó de llevarla a la imprenta: “contra el sentimiento que conmigo tendrá la modestia de su autor por la osadía que he tenido, en fe de la amistad y el parentesco, de dar a los moldes este papel” (f. 2v).

¹²²⁸ La obra presenta, incluyendo la loa, un total de 2708 versos con un porcentaje de metros de origen italiano del 17%. Mata Induráin ofrece un estudio métrico completo de la composición en la introducción de su edición, en concreto entre las páginas 36 y 37.

¹²²⁹ “Y felices nosotros, pues tenemos / tal padre, tal prelado y tal oyente / que a mil mundos honrara” (Mata Induráin, 2017: 65).

¹²³⁰ Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, sobrino del cardenal Agustín Spínola y pariente del conde duque de Olivares, fue arzobispo de Sevilla desde octubre de 1668 hasta el 24 de mayo de 1684, fecha en la que falleció; fue enterrado en la iglesia de la casa profesa de la Compañía de Jesús (datos obtenidos del portal archivalencia.org).

¹²³¹

MUNDO	Basta, Desengaño, basta; deja eso, pues, y no incurras en lo mismo que condenas.
DESENGAÑO	No caigo yo en esa culpa.
MUNDO	No tanto, que algunas veces es tu verdad importuna [...] que yo no miro las cosas con esas tus apreturas.

verse rechazado por el Desengaño¹²³³ decide aliarse con el Mundo dando cuenta de su carácter mudable. Poco dura esta unión, pues la aparición de la Muerte en escena provoca que el Placer abandone al Mundo a su suerte, por lo que acaba sufriendo en soledad el rigor de su destino. El pasaje concluye con un soliloquio en el que el Desengaño da cuenta de la relación engañosa entre el placer y lo mundano,¹²³⁴ parlamento que, como puede observarse, enlaza la loa con la temática del coloquio a través del desengaño de Borja.¹²³⁵

La primera jornada arranca con el encuentro entre Francisco y el personaje alegórico de la Compañía; mientras esta última se duele por la idolatría que hay en el mundo,¹²³⁶ sale a escena Borja, que, a la vez que palia la pesadumbre que sufre la

	DESENGAÑO	Por eso tienes el nombre que tienes. (Mata Induráin, 2017: 57)
1232	“Quiero ponerlos en paz, / que de la paz ambos gustan”	(Mata Induráin, 2017: 60).
1233	PLACER	Desengaño, ¿no me hablas?
	DESENGAÑO	No.
	PLACER	¿Por qué?
	DESENGAÑO	Porque disgustas de mi trato, y mis verdades las ríes o las mormuras; Placer, allá con el Mundo habla de espacio. (Mata Induráin, 2017: 60-61)
1234		En medio el Mundo, del Placer estaba, y el Placer con el Mundo tan hallado, que el Mundo en el Placer equivocado de los dos un supuesto se juzgaba. Fuese el Placer al tiempo que empezaba a rendírsele el Mundo aficionado, quedando el Mundo del Placer burlado cuando el Mundo al Placer más se entregaba. Pues del Placer la risa es engañosa y del Mundo es el gozo fementido, siendo el Placer y el Mundo frágil rosa. (Mata Induráin, 2017: 64)
1235		en que por medio de una Muerte fiera vio la luz verdadera san Francisco de Borja, a quien el Cielo grande suyo le hizo aun en el suelo. Pues cuando divertido, no entregado, en las grandezas de su grande estado, a obligaciones de la tierra daba el cuidado que el Cielo le pedía, rayo de mejor día, le dio en los ojos y, pasando al pecho, tan divino volcán le dejó hecho, que hoy es el sol más claro y más jocundo que brilla el Cielo y enriquece el Mundo. (Mata Induráin, 2017: 65-66)
1236		Pues ¿qué diré, Señor, cuando el deseo que en la mitad del corazón poseo de tu mayor, de tu debida gloria me trae a la memoria la ignorancia, el error, la idolatría

entidad alegórica fruto de su fervor evangélico,¹²³⁷ se queda prendado de su belleza. Francisco, embelesado por la Compañía, la interpela para averiguar su identidad, haciendo esta caso omiso a sus palabras y manteniéndose en silencio,¹²³⁸ hecho que intenta aprovechar el Placer abordando al duque, pero Borja, ajeno ya a los placeres mundanos, lo desdenea.¹²³⁹ Aparece entonces el Desengaño, que explica que el silencio de la Compañía está motivado porque esta desea que sean sus actos quienes hablen por ella,¹²⁴⁰ por lo que Francisco, al ver que el Desengaño la conoce bien, le pide que dé cuenta de su identidad; petición que ocasiona que salga a las tablas la Humildad, que se lleva a la Compañía fuera de escena para que no escuche la exaltación que va a realizar

1237 en que viven, o mueren, a porfía
tantas naciones, tantas almas tuyas (Mata Induráin, 2017: 69)
No sé qué por mí ha pasado,
ni sé qué impulso secreto
en el corazón me pone
un soberano consuelo.
[...]
Parece que con su vista
Mira al santo.
se han llegado a mis deseos
una segura esperanza
con un celestial sosiego. (Mata Induráin, 2017: 73)

En este pasaje se alude, claramente, a la labor evangélica que acometerá la Compañía durante el generalato de Borja.

1238 ¿quién eres?, que aunque quién eres
con verte estoy conociendo,
el saber decirlo solo
a ti es concedido hacerlo.
¿No me respondéis? (Mata Induráin, 2017: 74)

1239 PLACER Gran duque.
BORJA ¡Apártate ahora, necio!
[...]
PLACER Hombre de mala trampa,
que debes, según sospecho,
de ser hijo de la sombra,
pues del Placer que risueño
te busca huyes y buscas
a quien ni el rostro te ha vuelto (Mata Induráin, 2017: 74-75)

1240 DESENGAÑO En vano intentas,
señor, lograr tus deseos,
porque no ha de responderte.
BORJA Saber la ocasión deseo.
DESENGAÑO La pregunta es que le haces.
BORJA ¿Pues qué tiene?
DESENGAÑO Porque siendo
que te diga quién es, tiene
propósito firme hecho
de no hablar de sí, dejando
a que sus procedimientos
sean la voz que publiquen
el milagroso portentoso. (Mata Induráin, 2017: 77)

de ella el Desengaño, y no se regodee en sus logros y virtudes,¹²⁴¹ en la que destaca su juventud¹²⁴² y labor de apostolado.¹²⁴³

La relación de las excelencias de la Compañía, en vez de sosegar el ansia de Borja, despierta en el santo un profundo pesar, pues se duele de no haber podido participar de su bondad al considerarse indigno;¹²⁴⁴ planto tras el que cae dormido y aparece en escena la Muerte, que para ejemplarizar su inquebrantable poder y la fugacidad de lo mundano, decide llevarse consigo a la emperatriz.¹²⁴⁵ Se levanta

¹²⁴¹ “No prosigas, / que serán tus voces riesgo / donde la Humildad peligre” (Mata Induráin, 2017: 79).

¹²⁴²

Compañía de Jesús
es su nombre, peregrino
consejo de su gran Padre,
que conociendo advertido
ser obra del Cielo toda,
prudentemente no quiso
que a obra celestial se dieran
terrenales apellidos.

[...]

Apenas dos lustros tiene,
pero en ellos ha incluido,
siendo su beldad sus obras,
belleza de muchos siglos. (Mata Induráin, 2017: 80-81)

¹²⁴³

Como río delicioso
con su riego cristalino
ha convertido en florestas
o celestes paraísos
los eriazos incultos
a que estaba reducido
el Mundo; y adonde un tiempo
las espigas de los vicios
y el cardo de la ignorancia
brotaban fieros y esquivos,
brilla ahora el jazmín puro,
nace penitente el lirio,
brota casta la azucena
y arde en amor el jacinto. (Mata Induráin, 2017: 84)

¹²⁴⁴

Mas, ¡ay!, que aunque me mostró
tanto bien el Desengaño,
me trató dél como estraño,
pues solo a ver me le dio.
Sin duda que me juzgó
por indigno de gozar
de un bien que es tan singular;
mas es rigor muy severo
mostrar al pobre el dinero
quien limosna no ha de dar. (Mata Induráin, 2017: 86)

¹²⁴⁵

y porque de verdad tan evidente
el ejemplo tengáis más frutuoso,
vuestra atención me siga diligente,
y verá el triunfo mío más glorioso.
La torre desharé más eminente,
deshojaré el clavel más oloroso,
sepultaré en los últimos desmayos,
un águila que el sol crió en sus rayos. (Mata Induráin, 2017: 88-89)

entonces Borja, que viendo, como en una ensoñación,¹²⁴⁶ cómo la Muerte irrumpe en la alcoba de Isabel de Portugal para arrebatarse la vida,¹²⁴⁷ intenta interrumpir el óbito de la emperatriz, pero su propósito se ve impedido por el Desengaño, que le sale al paso y le muestra, sobre un ataúd, una calavera coronada al tiempo que atribuye las labores de la Muerte a los designios divinos,¹²⁴⁸ dándose cierre a la jornada con un soliloquio de Borja acerca del desengaño de lo mundano y en el que, en sus versos finales, explicita su decisión de no volver a servir a señor mortal.¹²⁴⁹

La segunda jornada se abre, al son de instrumentos de guerra, con la aparición en escena del Demonio, dispuesto a combatir a la Compañía, al que se une el Mundo, que agraviado por los desprecios de Borja le ofrece su ayuda para doblegar juntos la voluntad de Francisco.¹²⁵⁰ A ambos se suma también el Placer tras arrebatarse el Demonio y el Mundo cómicamente unos anteojos que le había dado el Desengaño y que le permitían ver la naturaleza real de las cosas,¹²⁵¹ abandonado poco después los tres la escena profiriendo voces de guerra.¹²⁵² Les sucede entonces en las tablas Francisco para

¹²⁴⁶ “Levántase el santo como soñando” (Mata Induráin, 2017: 89).

¹²⁴⁷ Según destaca Mata Induráin, podría tratarse tanto de una escena ticoscópica en la que Borja relata una acción que sucede fuera de la mirada del espectador o bien que la Muerte fuera representando las acciones a las que alude el santo gandiense (2017: 24).

¹²⁴⁸ “Es sin fruto, / tu pretensión, que del Cielo / no baja decreto injusto” (Mata Induráin, 2017: 93).

¹²⁴⁹ Ya no más grandezas,
 majestades no,
 que son humo al viento
 y beldad de flor.
 Solo Vos, bien mío,
 seréis desde hoy
 el centro que busque
 rendido mi amor.
 A Vos serviré
 libre de temor
 que podáis faltarme,
 pues eterno sois.
 A Vos, finalmente,
 porque no hay razón,
 que viva el criado
 más que su Señor. (Mata Induráin, 2017: 98)

¹²⁵⁰ Si yo te favorezco,
 ¿habrá quién no se rinda?
 Y si tú me acompañas,
 ¿habrá quién tenga vida? (Mata Induráin, 2017: 101)

¹²⁵¹ Aquel parece el Mundo,
 mas no es como le pintan
 [...]
 Parece una manzana
 muy arreboladica,
 mas con gusanos tiene
 toda el alma podrida. (Mata Induráin, 2017: 104)

¹²⁵² “Al arma todos digan” (Mata Induráin, 2017: 108)

protagonizar un nuevo encuentro con la Compañía, que, ensimismada en su petición de auxilio divino para su labor evangelizadora,¹²⁵³ no se percata de la presencia de Borja. Finalmente la Compañía repara en Francisco, pero su prudencia y su humildad le impiden dirigirse a él, por lo que se dispone a abandonar de nuevo la escena sin cruzar palabra con Borja, quien, viendo las intenciones de esta, la detiene y le pide que, a pesar de su indignidad, sea su guía, sometiéndose enteramente a su voluntad.¹²⁵⁴ Interrumpe la conversación el sonido de una campanilla que llama a la Compañía, por lo que esta, obligada por el deber,¹²⁵⁵ abandona la escena, decidiéndose Francisco a seguirla; pero el Demonio, el Mundo y el Placer lo detienen saliéndole al paso y consiguen doblegar, a pesar de la resistencia inicial de Francisco¹²⁵⁶ y asistidos por la música,¹²⁵⁷ su voluntad.

1253

Mas, Señor, las fuerzas mías
para tan gloriosa empresa,
ya veis que son cortas; dadme
ayuda tanta, que pueda
quedar para gloria tuya
mi esperanza satisfecha. (Mata Induráin, 2017: 112)

1254

Pues que sois sol, ilustradme,
guiadme, pues sois estrella;
[...]
Goce yo de la ventura
que en vos goza el Mundo, y sea
el no merecerla yo
rogador al merecerla.
No mi indignidad, señora,
os esquite, ya que en ella
o mi dicha o vuestro agrado,
el desearos me deja.
Seré imán a vuestro norte,
seré a vuestros rayos cera,
mariposa a vuestra llama
y esclavo a vuestras cadenas. (Mata Induráin, 2017: 114)

1255 “Mas perdone vuescelencia, / que la obediencia me llama / y es primero la obediencia” (Mata Induráin, 2017: 115).

1256 “Que, oídas las voces vuestras, / les suenan bien al oído / pero al alma mal le suenan” (Mata Induráin, 2017: 116).

1257

MUNDO	¿Qué dulces voces son estas? <i>Cantan dentro</i>
CANTO	<i>Si con singular arroj del modo común te alejas, no pecarás de entendido pero de prudente pecas.</i>
DEMONIO	Dice bien la voz que canta.
MUNDO	Y dícelo el Mundo en ella.
CANTO	<i>No pecarás de entendido...</i>
DEMONIO	No pecarás de entendido...
CANTO	<i>... pero de prudente pecas.</i>
MUNDO	... pero de prudente pecas. [...]
BORJA	En esta razón oculta una sinrazón penetra mi razón, y en guerra tanta

Sin embargo, la llegada del Desengaño y la Muerte impide que Borja los siga, tras lo que, aconsejado por el primero, solicita Francisco de rodillas¹²⁵⁸ a la Humildad ingresar en la Compañía. La jornada se cierra, después de tener lugar un cambio de ropas de marcado carácter simbólico en el que Borja, auxiliado por el Desengaño y la Humildad, muda sus ropajes por el hábito jesuita,¹²⁵⁹ con el anuncio del Desengaño a Francisco de que antes de ingresar en la Compañía debe pasar a modo de prueba por unos jardines¹²⁶⁰ que tiene esta en la entrada de su palacio, estableciéndose una correlación con el retiro espiritual que realizó Borja en Oñate.

En los primeros compases de la tercera jornada tiene lugar la escena en la que Borja y el Desengaño contemplan dichos jardines, cuya representación consiste, según se desprende del texto dramático, en diversos lienzos que muestran elementos vegetales cargados de connotaciones morales, como el lirio, que representa la fugacidad de lo mundano, el ciprés, que representa la rectitud de la justicia, o el jacinto,¹²⁶¹ que simboliza el dolor con el que, según el Desengaño, se purgan los pecados.¹²⁶² Tras ingresar definitivamente Francisco acompañado de la Humildad y el Desengaño en la Compañía, asistimos a la escena que da nombre a la obra, en la que el Desengaño y la Muerte, ante las quejas del Demonio y el Mundo por el desprecio del que han sido objeto, manifiestan que la actitud de Borja las resarce del agravio del que ellas suelen ser víctimas.¹²⁶³ La obra se cierra con un apoteósico final en el que la Iglesia y la

dudosa le desconsuela,
que aquesta oye el oído
y no alcanza el alma aquella. (Mata Induráin, 2017: 117-118)

¹²⁵⁸ El pasaje remite al encuentro entre Borja y San Ignacio en Roma, ya que hay un claro paralelismo entre lo referido por sus biógrafos –Francisco se arrodilla a los pies de Ignacio y este lo ayuda a levantarse– y la acción que tiene lugar en las tablas.

¹²⁵⁹ El correlato entre el cambio de ropas y el de estado es bastante evidente. A este respecto, cabe apuntar que esta no es la única obra en la que se ve a Borja trocar sus ropajes mundanos, pues en la tercera jornada de la comedia del padre Bocanegra el santo se deshace de varios elementos de su vestimenta que también estaban cargados de cierto simbolismo.

¹²⁶⁰
Tiene de la Compañía
el gran palacio un vergel
antes de la entrada, donde
los que suyos quieren ser
tienen de mostrar su ingenio
y su inclinación, y en él,
son ejercitados todos
y examinados también (Mata Induráin, 2017: 131)

¹²⁶¹ “En el cándido papel / de sus hojas está escrito / un ¡ay!” (Mata Induráin, 2017: 138).

¹²⁶² Percibimos cierta relación entre estos elementos cargados de simbología moral y la biografía de Francisco; en concreto, a través del lirio se incide en el recurrente motivo de su desengaño, el ciprés nos remite a su carácter justiciero y a su rectitud moral, y, a través del jacinto, se estaría aludiendo a la severa disciplina que Borja se autoinfligía, como vimos en su momento, durante su retiro en Oñate.

¹²⁶³
en el duque don Francisco

Compañía se ofrecen respectivamente a Francisco, que finalmente sube al solio en el que está ubicada la Iglesia y se sienta a su lado, mientras el Demonio, tras ser testigo del triunfo de Borja y la Compañía, desaparece de escena.

Como puede observarse, la pieza, debido a su marcada naturaleza alegórica, no presenta tramas secundarias que confieran dinamismo a la acción dramatizada en las tablas. Sin embargo, cabe ser destacado que el dramaturgo se vale del humor para aderezar su composición y contrarrestar el exceso de materia alegórico-hagiográfica; comicidad que viene de la mano del Placer, personaje que presenta una configuración eminentemente jocosa. Ciertamente es que su intervención en el coloquio resulta menos cómica que la de otros personajes presentes en composiciones alegórico-hagiográficas que hemos estudiado en esta tesis –recuérdese, por ejemplo, al *Divertimento del Diálogo de la conversión de nuestro padre*– aunque no por ello es menos merecedora de que le sean dedicadas unas líneas; así, por ejemplo, al ser despreciado por Borja en la primera jornada apunta que “Solo este duque cartujo / trata al Placer con despego” (Mata Induráin, 2017: 74) o, al valerse de la música el Demonio y el Mundo para

de Borja, prodigio raro,
que a los príncipes el Cielo
por cabal ejemplo ha dado,
han sido unos desenojos,
han sido unos desagrazos
de los desaires continuos
que el Mundo hace al Desengaño.

[...]

pues para que errores tantos
en mi descrédito cesen,
el Mundo sepa engañado
que mis consejos oídos
son tan eficaz encanto,
que de un príncipe excelente,

[...]

y de un duque de Gandía
pueden hacer un gran santo. (Mata Induráin, 2017: 146-147)

La Muerte también da cuenta de su desagrazo:

Pues para que sepa el Mundo
su locura y mis agravios,
y que la Muerte es hermosa
mirada con ojos claros,
en don Francisco de Borja
benigno el Cielo me ha dado
el desengaño más digno,
el más feliz desagrazo.

Miren la Muerte por donde
este príncipe bizarro
la supo mirar, que en ella
hallarán desengañados
del resplandor que ya goza,
los felicísimos rayos. (Mata Induráin, 2017: 149)

someter al santo en la segunda jornada, apostilla, dando muestra de su necedad,¹²⁶⁴ la intencionalidad oculta de sus compañeros.¹²⁶⁵

En cuanto al apartado escenotécnico, el final de la composición destaca por su espectacularidad, pues mientras que el ente demoníaco abandona las tablas entre llamas,¹²⁶⁶ en la escena apoteósica final media una estructura a dos alturas con sillas giratorias que es descrita mediante una acotación:

Acabada de descubrir la apariencia, parecerá en un trono la Iglesia sentada; en una grada más abajo, a su mano izquierda, san Francisco de Borja, y enfrente del santo la Compañía. La silla en que ha de estar la Compañía ha de tener detrás otra silla, en tal disposición que cuando sea menester dé una vuelta y se ponga al lado izquierdo, y pareja con la silla de la Iglesia. Y también

¹²⁶⁴ Previamente el Placer evidencia su simpleza en el breve pasaje, teñido de cierta comicidad, en el que vislumbra la verdadera naturaleza del Demonio y el Mundo gracias a los anteojos del Desengaño, pues estos tan solo tienen que arrebatarlos para que el Placer cambie de parecer:

MUNDO Aquí al Placer tenemos,
que para que me asista
será buen compañero.

DEMONIO Es verdad, mas la Envidia
con que nuestros lazos
el Desengaño cuida
le ha dado unos anteojos
de tan aguda vista,
que penetra con ellos
todas nuestras malicias,
y ha de huir de nosotros.

[...]

*Llegan los dos, cada uno por su lado, y quítanle
sutilmente los anteojos*

[...]

MUNDO El Mundo y el Demonio
con diligencia viva
así la vista a todos
del Desengaño quitan.

PLACER No sé lo que me tengo.

MUNDO Ni habrá quien te lo diga.

PLACER ¿Estoy en otro Mundo?

MUNDO Yo soy el que solía.

DEMONIO Placer, amigo mío.

MUNDO Placer del alma mía.

PLACER ¿Aquí estabais vosotros
y no me habláis? (Mata Induráin, 2017: 104-107)

¹²⁶⁵

Esta música parece
a unas que dan en mi tierra
para entretener la gente,
mientras que otra no muy buena
por los tejados arriba
los escritorios les vuela. (Mata Induráin, 2017: 118)

¹²⁶⁶ “Salen llamas, y éntrese por la boca de infierno por donde salió” (Mata Induráin, 2017: 157). A la espectacular primera aparición del Demonio en escena se hace alusión en el arranque de la segunda jornada: “sale el Demonio por una boca como de infierno echando fuego” (Mata Induráin, 2017: 99).

la silla de la Iglesia ha de tener otros gonces para que dé vuelta y se ponga donde estaba oculta la del santo (Mata Induráin, 2017: 151).

Algunas indicaciones más ofrece el texto dramático acerca de la escenografía que requería la representación del diálogo, pues constata la presencia de un monte, desde donde el Desengaño hace su aparición en escena en la loa,¹²⁶⁷ y del elemento mediante el que se escenificaba el ingreso de San Francisco en la orden ignaciana, consistente en la representación de la “fachada como de un colegio” (Mata Induráin, 2017: 139) que incorporaba una puerta¹²⁶⁸ por la que cruza Borja de la mano del Desengaño y la Humildad;¹²⁶⁹ elementos cuya presencia parece sugerir que el fondo del escenario estaba segmentado en nichos. En cuanto al vestuario, el texto dramático, como suele ser habitual en las obras que venimos estudiando, no ofrece datos acerca de las galas que lucían los actores en las tablas, por lo que poco más puede apuntarse aparte de que, conociendo la importancia que tenía el vestuario en este tipo de espectáculos y las circunstancias que rodeaban la representación del coloquio, este debió ser harto lujoso.

4.5.2.5. *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, de Melchor Fernández de León

La obra,¹²⁷⁰ que ha llegado hasta nosotros gracias a haber sido incluida en la *Parte cuarenta y dos de comedias nuevas* publicada por Martín Merinero en 1676,¹²⁷¹ ha despertado cierta controversia en torno a su autoría, ya que a pesar de haber sido incluida en esta colección adscrita al ingenio de Melchor Fernández de León, discípulo de Calderón¹²⁷² que desarrolló su labor dramática en el ámbito de la Corte madrileña, tradicionalmente ha sido considerada como la obra que el padre Fomperosa compuso con motivo de la celebración de la canonización de San Francisco de Borja en el Colegio Imperial de Madrid,¹²⁷³ tal y como vimos páginas atrás, por lo que,

¹²⁶⁷ “El Desengaño viene bajando por un montecillo” (Mata Induráin, 2017: 53).

¹²⁶⁸ “Abre la puerta la Humildad” (Mata Induráin, 2017: 139).

¹²⁶⁹ “El Desengaño y la Humildad le dan la mano al santo, y se va entrando” (Mata Induráin, 2017: 141).

¹²⁷⁰ El texto está integrado por poco más de 2700 versos, dispuestos, sin ánimo de ser exhaustivos, en silvas pareadas, romances, redondillas, endechas reales, quintillas o sextetos lira, con un porcentaje de metros de procedencia italiana del 9%.

¹²⁷¹ Citaremos a partir de esta edición.

¹²⁷² Discipulazgo que, como recoge Barrera y Leirado, ya venía anotado por Moratín (1860: 153).

¹²⁷³ Juan Eugenio Hartzenbusch, quien incluyó la obra, junto con la del padre Calleja que estudiamos en el apartado anterior, dentro del volumen que dedicó a Calderón de su *Biblioteca de Autores Españoles*, otorgaba su autoría a la pluma del padre Fomperosa (1850: 680), atribución que refrenda Barrera y Leirado en su *Catálogo* (1860: 153). A tenor de los datos que manejaban los estudiosos de la época, la identificación de ambas obras, a pesar de tener títulos distintos, es comprensible, ya que parte de lo referido por Fomperosa en los *Días sagrados* acerca del argumento de *El gran duque de Gandía* se ajusta a lo dramatizado en la obra de Fernández de León.

históricamente, se ha considerado a la figura de Melchor Fernández de León como el seudónimo bajo el que el padre Fomperosa publicó sus obras dramáticas.¹²⁷⁴ Sin embargo, una vez localizado el texto que fue representado en dichas celebraciones y despejadas las dudas, en cierta medida, acerca de su autoría, no parece que haya razones, tal y como apunta Arellano (2010a: 236), para negar la paternidad de la comedia a Melchor Fernández de León,¹²⁷⁵ ya que además, como manifiesta Iglesias Feijoo, se trata de la pieza protagonizada por el santo que presenta mayores conexiones con los modos dramáticos calderonianos¹²⁷⁶ (1983: 492).

Llegados a este punto, cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿puede vincularse esta composición con la dramaturgia jesuita? Si bien en el texto no son muy numerosas las alusiones a la Compañía de Jesús¹²⁷⁷ ni se realiza en la comedia ninguna exaltación de la orden ignaciana, lo cierto es que la segunda jornada se centra en las dudas que, según recogen sus biógrafos, albergaba San Francisco de Borja acerca de ingresar en la Compañía de Jesús o en la orden franciscana; hecho bastante significativo, pues mientras que las hagiografías recogen este hecho a vuelapluma,¹²⁷⁸ Fernández de León se recrea en su dramatización dotando al pasaje de gran espectacularidad mediante el empleo de vistosas tramoyas aéreas, consistente precisamente una de ellas en un globo con un Jesús escrito “muy adornado” (p. 61), ya que, en nuestra opinión, la vinculación de esta composición con la orden ignaciana podría explicar el gran desarrollo que recibe este episodio de la biografía del santo. Por otro lado, cierto es que Fernández de León es un comediógrafo profesional y, generalmente, los autores del teatro jesuítico eran o los profesores de Retórica de los colegios o, a veces, algunos de sus estudiantes (Alonso

¹²⁷⁴ Tal y como se recoge en algunos diccionarios de seudónimos, como en los de Palau o Rogers y Lapuente (Fernández San Emeterio, 2011: 15).

¹²⁷⁵ A pesar de que en la actualidad algunos estudiosos como Fernández San Emeterio sigan atribuyendo la obra que nos ocupa a la pluma de Fomperosa (2011: 49). Al ingenio de Fernández de León se deben diversas composiciones dramáticas, como *Endimión y Diana*, *El sordo y el montañés*, *La vida del gran tacaño* o *El primer templo de Amor* (Fernández San Emeterio, 2011: 28).

¹²⁷⁶ Podemos destacar, dentro de los distintos elementos de corte calderoniano presentes en la obra, las correlaciones diseminativo recolectivas que encontramos en la primera jornada y los diversos duelos musicales —especialmente frecuentes en los autos de Calderón como apunta Arellano (2010a: 231).

¹²⁷⁷ “A encender otra luz que más me guía / a buscar la preciosa Compañía” (p. 59).

¹²⁷⁸ Así refería este episodio del padre Ribadeneira: “Inclinábase él a la sagrada religión del Seráfico Padre San Francisco [...] Pero como los caminos de Dios son muy diferentes de los nuestros, y él quiere que sigamos en todo su voluntad, era cosa maravillosa ver que quantas vezes el duque se determinava de tomar este camino y ofrecerse al Señor en la religión de San Francisco, tantas se hallava seco y desabrado su espíritu, y movido y como violentado a entrar en la religión de la Compañía de Jesús [...] Sucedióle esto muchos días continuamente, y hallándose perplexo y confuso quiso conferirlo con un religioso de la misma orden de san Francisco [...] Hizo el buen religioso mucha y ferviente oración sobre el caso; y después, con mucha claridad y firmeza, le dixo que la voluntad de Dios era que se entrase en la Compañía.” (f. 38r-38v).

Asenjo, 1995a: 48), aunque, debido a la escasa información que manejamos acerca de la biografía de Melchor Fernández de León (Fernández San Emeterio, 2011: 11), desconocemos si el dramaturgo tuvo relación con algún colegio regentado por la orden ignaciana. Sí sabemos, sin embargo, que en 1674 presidió una academia con ocasión de la Pascua de Reyes y que por aquellas fechas Fernández de León debía ser muy joven, pues en el vejamen que le dio fin se destacan tanto su juventud como su genio artístico:

se nos puso delante el señor don Melchor de León, a cuya presencia mis dos asociados, el uno se explicó con un gesto y el otro con una castañeta, demostraciones que me obligaron a dezirles: “miren v. ms. que este caballero es mi presidente y sus prendas dignas de una estimación singular”. “¿Quién se lo niega?”, respondiéndome, “¿pero no quiere que cause estrañeza (aunque se haya acreditado por sus buenas obras de virtuoso entre las musas) el ver que se viene muy lampiño a ser presidente de una academia en los andadores de la edad de la razón quando esto pedía años, barbas y gravedad correspondientes al oficio de teniente de corregidor de la Villa de Apolo?” (*Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes*, ff. 47r-47v).

Si tenemos en cuenta que la pieza puede ubicarse cronológicamente entre 1671, año de la canonización de Borja,¹²⁷⁹ y 1676, año de su publicación, no nos parece descabellado pensar que el dramaturgo pudiera haber compuesto la comedia siendo discente de alguna institución académica jesuita o que se le hubiera encargado la obra por su condición de antiguo alumno.¹²⁸⁰ En consecuencia, debido a estas posibles conexiones de la comedia con la orden ignaciana, consideramos pertinente incluir su estudio en esta tesis.

La comedia de Fernández de León dramatiza un periodo de la biografía del santo bastante dilatado,¹²⁸¹ pues arranca con la acción localizada en el palacio ducal de Gandía, tras haber experimentado Francisco el desengaño en el funeral de la emperatriz

¹²⁷⁹ En el texto dramático se hace alusión tanto a la beatificación como a la canonización del santo gandiense:

más feliz será llegando
aquel venturoso tiempo
en que le canonizare
el grande Clemente Décimo. (p. 78)

¹²⁸⁰ Como apunta Menéndez Peláez, era habitual que los jesuitas buscaran la colaboración en sus espectáculos dramáticos de literatos vinculados a la orden ignaciana, ya fuera porque se habían formado en sus aulas o porque tuvieran simpatía por los métodos pedagógicos empleados por los docentes de la Compañía (1995: 45).

¹²⁸¹ Algunos de los datos acerca de las vivencias del santo que refleja el dramaturgo en su composición evidencian que su fuente de inspiración fue la hagiografía del padre Nieremberg, como la alusión a que el nacimiento de Francisco de Borja fue anunciado proféticamente —“Nació, y aun antes prodigio / [...] pues por anuncios hablaron / las profecías del Cielo” (p. 44)— ya que según recoge el hagiógrafo madrileño Isabel de Borja, tía de Francisco, profetizó el nacimiento de su sobrino antes de ingresar en la Orden de Santa Clara.

y haber cesado en sus labores como virrey de Cataluña, y concluye con el óbito de Borja y el ascenso de su alma al Cielo. Sin embargo, pese a abarcar el dramaturgo un periodo tan extenso en la vida del santo, tan solo se representan en la comedia unos pocos episodios de la biografía de Francisco, como el prodigio de la voz que anuncia a Borja la poca conveniencia de que doña Leonor de Castro sobreviva a su enfermedad, su indecisión a la hora de elegir en qué orden religiosa ingresar, a la que ya hicimos alusión páginas atrás, o la renuncia de su estado en favor de su hijo don Carlos; pasajes en cuya recreación suele permitirse el dramaturgo, como suele ser habitual en las obras que venimos estudiando, ligeras licencias dramáticas.¹²⁸²

En la teatralización de las vivencias de Borja se entreveran varias acciones secundarias que, además de conferir dinamismo a lo representado en las tablas, ayudan a Fernández de León a recrear la materia hagiográfica: una protagonizada por el Demonio y la Virtud,¹²⁸³ consistente en la disputa que mantienen por el alma de Borja, y

¹²⁸² Así, por ejemplo, Fernández de León hace que don Carlos esté presente durante la renuncia de su padre cuando, en realidad, según recoge el padre Nieremberg, este no se encontraba en Oñate: “con escritura pública, y solemne acto, renunció en el marqués don Carlos su hijo primogénito, que estava ausente, sus estados, títulos, rentas y vasallos, sin reservar para sí cosa alguna” (p. 93).

¹²⁸³ El papel de la Virtud es fundamental en la comedia, pues, auxiliada por el Tiempo, va dando cuenta de los distintos saltos temporales que tienen lugar en las tablas. De hecho, ambos personajes serán quienes justifiquen el lapso de varios lustros que separa las dos últimas escenas de la pieza, la renuncia de Borja en Oñate y su óbito:

TIEMPO	Trocó vestido, y...
VIRTUD	¿Qué dices?
	¿Pues de tan raros portentos, de tan gloriosas acciones y de actos tan perfectos quieres referir la suma?
	¿No conoces, no estás viendo que tirando hoy a escusar algún reparo indiscreto en quien no fuera disculpa el ceñirse al argumento, dirían todos si acaso se tomaba el instrumento de tu relación que había, con facilísimo medio, a lo cómico buscado lo historial el desempeño?
TIEMPO	¿Pues cómo ha de ser?
VIRTUD	¿No eres tú el tiempo?
TIEMPO	Sí.
VIRTUD	Pues sea haciendo moralidad de la propia moral figura, y supuesto que ejecutoriado puede tener el conocimiento el que una vida es tan breve

otra de carácter amoroso en la que están involucrados don Antonio, primo del santo, y doña Juana, dama de la duquesa;¹²⁸⁴ acciones que confluyen con la materia hagiográfica en diversos momentos de la composición.

La porfía entre las dos entidades queda planteada ya en el arranque de la comedia, pues en sus primeros compases la Virtud, segura de su triunfo por ser amiga verdadera de Francisco,¹²⁸⁵ insta al Demonio a corromper el alma del duque;¹²⁸⁶ invitación que se traduce en la primera intentona del ente demoníaco por ganarse la voluntad de Borja, abordándolo mientras dormita en una silla e incitándolo a que lo siga. Sin embargo, las palabras del Demonio no tienen efecto en Borja,¹²⁸⁷ hecho que mueve a la Virtud a

cuando está delante el tiempo,
que apenas vivir la vimos
cuando ya morir la vemos. (p. 78)

¹²⁸⁴ La trama amorosa está teñida por el deseo de Borja de que en su casa se viviese conforme a la virtud, tal y como recogen sus biógrafos; en palabras del padre Nieremberg, el duque no consentía que en su casa “se jurase, ni jugase, ni murmurase, ni mintiese, ni los otros vicios que son tan ordinarios y familiares en las casas de los señores; antes imponía a sus criados que oyesen misa cada día, que rezasen el rosario de nuestra Señora, examinasen sus conciencias, que se confesasen, a lo menos en fiestas principales, y se ocupasen en otros santos ejercicios. Y como en otras casas de señores se hallan por aposentos naipes, dados, libros vanos y deshonestos, en la del duque se hallaban libros devotos y rosarios” (p. 74). Sin embargo, a pesar del fervor religioso que experimentó Borja tras su desengaño, este prurito que hizo extensivo tanto a sus sirvientes como a todo aquel que viviese en su casa no tuvo lugar, según sus biógrafos, con anterioridad al fallecimiento de la duquesa, por lo que se trata de una licencia dramática que se permite Fernández de León.

¹²⁸⁵ Advertirte dos cosas; la primera,
que es su Virtud su amiga verdadera,
y venceré, no solo tus traiciones,
sino que publicando sus acciones,
como presto verás, será mi gloria
el buril inmortal de su memoria,
con que escriba en eternos pedernales
la carrera feliz de sus anales. (pp. 42-43)

¹²⁸⁶ Mira ahora si todo esto,
tan ayudado de varias
circunstancias como el Cielo
tiene prevenidas, puede
desmayar tu vil esfuerzo,
desvanecer tu coraje,
desesperarte en tu intento,
pervertir tus intenciones
y ajar tus atrevimientos. (p. 45)

¹²⁸⁷ Mira con qué leve voz,
¿qué digo voz?, con qué eco
se viene tras mi bullicio
dejando allí su sosiego.

Entra el Demonio por una puerta y sale por otra diciendo

Sígueme, Francisco, aprisa,
oye en mi voz... Mas, ¿qué veo?
¿Cómo estando tú durmiendo
no me escuchas cuando creo
que mis falsas voces solo
los dormidos las oyeron? (p. 46)

mostrarle, empleando un procedimiento similar, cómo ella sí goza del favor de Francisco.¹²⁸⁸ En la segunda jornada se asiste de nuevo a un enfrentamiento entre las dos entidades, pues el Demonio, aprovechándose de la dudas de Francisco acerca de en qué orden religiosa ingresar, y conociendo su afición por la música,¹²⁸⁹ intenta, mediante el canto, hacer mella en la voluntad de Borja;¹²⁹⁰ hecho que motiva que la Virtud salga en defensa del duque¹²⁹¹ y entable un combate musical con el ente demoníaco¹²⁹² que termina con la aparición del nombre de Jesús en una tramoya, como

1288

La Virtud entra por una puerta y sale por otra, y al hablar se levanta Francisco y se entra siguiéndola.

VIRTUD Francisco, sigue mi voz.
S. FRANCISCO Aguarda, dulce portento;
ignorado enigma, espera,
que ya el apacible estruendo
de tu voz sigo.

VIRTUD Repara
cómo con distinto afecto
para ti duerme dormido,
para mí duerme despierto. (p. 46)

1289 Gusto por la música que refiere la Virtud en el elogio de Borja que realiza en los primeros compases de la comedia: “La música y caza eran / los permitidos recreos / de que usaba” (p. 44).

1290

Ea, espíritus rebeldes,
todos asistid conmigo,
no quede pasión, idea,
dolor, recuerdo o aviso
que allí no se le proponga,
hasta la voz, que si ha sido
a la música inclinado

[...]

ha de llegar mi rencor
a ejecutar el prodigio
de que contra él parezca
armonía aun mi martirio. (p. 60)

1291

También la Virtud sabrá,
en bien alternados ritmos,
reducir a consonancia
las voces de los auxilios. (p. 60)

1292

Todas estas coplas de la Virtud y el Demonio son cantadas.

DEMONIO Goza, goza la edad,
goza la edad, Francisco,
haciendo vida todo el regocijo.

VIRTUD Goza, goza la edad,
goza la edad, Francisco,
muriendo el rato que estuvieres vivo.

[...]

S. FRANCISCO Encontrados ecos cercan
mi corazón, y al oírlos
juntos quiere la traición
pasar por entre el aviso.

DEMONIO Goza esta vida alegre,
que su agradable hechizo
te da para gozarla
por precepto la ley de haber nacido.

S. FRANCISCO ¡Cómo la naturaleza
se llega frágil al vicio!

quedó dicho, que fuerza al Diablo a abandonar las tablas e indica a Francisco cuál es la orden en la que debe ingresar.¹²⁹³

En cuanto a la intriga amorosa, esta arranca tras el primer enfrentamiento entre las dos entidades, momento en el que vemos cómo doña Juana, pese a estar enamorada de don Antonio, se resiste a sus pretensiones amorosas, pues al pertenecer ella a la baja nobleza teme que una vez que se le haya entregado la repudie para casarse con alguien de mayor alcurnia.¹²⁹⁴ Ante la negativa de la joven, el Demonio, viendo que los amores entre don Antonio y doña Juana le brindan la oportunidad de urdir un engaño que afecte

1293	VIRTUD	<p><i>Ese gozar la vida es alto precipicio donde asiste el engaño para desvanecer el albedrío.</i> (p. 60)</p> <p>¿Qué hermosa cifra del aire ocupa el diáfano sitio? ¡Oh, Jesús!, ahora conozco que de Vos solo asistido podía estar quien se libraba de tan tirano enemigo. Dos cosas os agradezco, [...]</p> <p>La una es el haberme aquí en un combate asistido donde a mi contrario estaban ayudando mis delitos. [...]</p> <p>La otra, en que me confieso más deudor –si no es delito lo que me dais continuado separar agradecido– es que estando yo en la duda de cuál religión ha sido la que ha de tener esclavo de méritos tan indigno [...]</p> <p>habéis Vos, Señor, venido tan piadoso a que una duda la satisfaga un prodigio. (p. 61)</p> <p>A ti los piadosos hados llevaron a que nacieses hijo del marqués de Priego [...]</p> <p>A mí solo hidalga sangre me dieron mis ascendientes; tú del grande don Francisco de Borja, duque prudente de Gandía, en esta casa por primo estimado eres; yo, dama de la duquesa. Tú el cariño que me tienes no pasará de un deseo que nace, que vive y muere, de una pasión que se acaba luego que mi amor se empieza. (p. 48)</p>
------	--------	---

a Borja y a su primo,¹²⁹⁵ siembra la duda en el joven haciéndole creer que la negativa de Juana está motivada no por su recato, sino porque en realidad está enamorada del duque, por lo que don Antonio, cegado por los celos, recrimina a la joven su falta de sinceridad.¹²⁹⁶ Interrumpe el encuentro entre los jóvenes Francisco, que, al intuir la naturaleza amorosa de la conversación que mantenían, intenta aleccionar a su primo en el desengaño de lo mundano a través de ejemplos sacados del entorno natural que los rodea,¹²⁹⁷ aunque la virtud de Borja no logra disipar la duda que alberga don Antonio en su pecho.¹²⁹⁸

Esta intriga queda latente hasta el arranque de la segunda jornada, momento en el que los dos jóvenes se encuentran fortuitamente en las tablas, reprochándose ambos su respectiva ingratitud,¹²⁹⁹ y doña Juana informa a don Antonio de la petición de sus

¹²⁹⁵ “Aquí de mi industria, pues / un engaño servir puede / contra este y Francisco” (pp. 48-49).

¹²⁹⁶ Ingrata, ¿juzgas
que porque el respeto tiene
mudo mi labio he ignorado
que esa disculpa previenes
contra mi amor en favor
de otro que más te merece?

[...]

¹²⁹⁷ Ya sé que el duque es quien logra
con mucha razón... (p. 49)
Mira aquella dulce rosa,
pompa del mayo encarnada,
que tuvo lo desgraciada
al primer paso de hermosa,
y verás, que apenas vierte
el alba su aljófar frío,
cuando tiene aquel rocío
por lágrimas de su muerte. (p. 50)

¹²⁹⁸ De oír su voz he quedado
tan sin mí que no he sabido
si esto propio que he sentido
lo puedo haber escuchado.
Miente mi recelo esquivo
engañándome lo celoso,
que un malo hacia lo virtuoso
no es nunca tan persuasivo.
Mas, razón, no está deshecha
esta duda en que estás,
¿pues por qué he de creer yo más
su voz que no mi sospecha? (p. 51)

¹²⁹⁹ ANTONIO
Vengo a que sepas, tirana,
que mi enojo no me trae
aquí, y es porque no juzgues
que puedo desenojarme.
Mi desengaño es quien solo
mi mudanza me persuade,
y mi desengaño es
quien me manda que aquí te hable
y te diga cómo ya

padres de que, al haber fallecido la duquesa,¹³⁰⁰ vuelva con ellos a Navarra.¹³⁰¹ Interrumpe de nuevo el encuentro entre los dos amantes la llegada de Borja, pero el duque, inmerso en sus cavilaciones acerca de en qué orden religiosa ingresar, en esta ocasión no se percata del encuentro entre su primo y la dama de su difunta esposa, teniendo lugar el pasaje en el que le es revelado a Francisco cuál es el camino que debe seguir. Escena tras la que emerge de nuevo la subtrama amorosa, pues doña Juana, apremiada por su futura partida, intenta hacerle llegar a don Antonio, por mediación de Nuño, criado de los Borja que hace de gracioso en esta comedia, una nota en la que le confiesa sus sentimientos; sin embargo, cuando este se dirige a hacer la entrega es interceptado por Francisco, que al verlo con la nota en la mano le arrebató el papel, por lo que, al quedar enterado Borja de su contenido, intenta guiar de nuevo a su primo por la senda del desengaño y la virtud. Tiene lugar entonces una nueva batalla musical, pues el Demonio, conocedor de las pretensiones del duque para con su primo,¹³⁰² intenta confundir los consejos de Borja, introduciéndose de nuevo la tentación a través de la música.¹³⁰³ Sin embargo esta vez no hay un claro vencedor, ya que Francisco, afectado

se acabaron en mis males
aquellas penas que hizo
increíbles ser verdades.
[...]
JUANA Ingrato, mal caballero,
que desde que me escuchaste
que yo te quería, hiciste
lo que los queridos hacen.
Tú, que en necias presunciones
anduviste tan infame,
que te fuiste a lo celoso
por no proseguir lo amante. (p. 57)

¹³⁰⁰ El óbito de la mujer de Borja y el prodigio de la voz que anuncia a su marido la poca conveniencia de que doña Leonor de Castro viva tienen lugar en esta composición en los últimos compases de la primera jornada.

¹³⁰¹
porque como ya murió
la duquesa –pena grave–
al duque ayer escribieron
desde Navarra mis padres
para que me dé licencia. (p. 58)

¹³⁰²
¿Que este Francisco,
no solo me dé tormento
por sí, sino que también
quiera llevar a perfecto
estado a este don Antonio
que obedece mis preceptos? (p. 64)

¹³⁰³ *Al acabar San Francisco de representar cada copla, canta el Demonio la endecha a los oídos de don Antonio*

S. FRANCISCO Enamorado Dios hombre
de ti, por ti en un madero
dio la vida, y la fineza
la escribió con el tormento.

por la evocación de la imagen de Cristo crucificado, abandona la escena llorando al tiempo que se le cae al suelo la nota que doña Juana había escrito para don Antonio,¹³⁰⁴ quien se percata de la existencia de la misiva por mediación del ente demoníaco,¹³⁰⁵ reafirmandose sus celos al recogerla, ya que cree que las palabras de la joven van dirigidas al duque. Tiene lugar entonces la última escena de esta jornada, en la que, mientras doña Juana se defiende de los reproches de don Antonio escudándose en la virtud de Borja, se asiste a la subida a los cielos de la Virtud y Francisco para reunirse con Jesús ante la mirada atónita de ambos jóvenes y del Demonio, visión prodigiosa que provoca la conversión de los amantes,¹³⁰⁶ ingresando don Antonio en la Compañía de Jesús y haciendo lo propio doña Juana en un convento.

Esta última escena nos permite enlazar con la principal característica de la composición de Fernández de León, pues, como quedó dicho al caracterizar el teatro jesuita, se trata de la obra dentro del corpus dramático borjiano que mayor desarrollo espectacular presenta, ya que su puesta en escena requería de numerosas tramoyas, principalmente aéreas; ingenios presentes en el arranque de la comedia, pues según se desprende de la acotación que abre la composición, la Virtud aparece en escena bajando

DEMONIO	<i>Enamorado vive de ti un dolor que ha hecho fineza de la vida como con el tormento.</i>
ANTONIO	<i>Ap (Las cláusulas que mi primo empieza a articular veo que las cierran poderosas las razones de otros ecos). (p. 65)</i>
¹³⁰⁴	<i>“Éntrase llorando, y al sacar el lienzo se le cae el papel de doña Juana” (p. 65).</i>
¹³⁰⁵	<i>“Llega el Demonio el papel donde don Antonio, le ve y le alza” (p. 65).</i>
¹³⁰⁶ JUANA	<i>¿Qué asombro es este que miro? En la admiración tropiezo.</i>
ANTONIO	<i>¡Vágame Dios! ¡Qué de luces me ilustran ya los reflejos, que al borrar la ceguedad me van dejando más ciego! [...] Francisco, perdona, espera; no me dejes, pues has hecho lo más habiéndole dado luz a mi conocimiento.</i>
JUANA	<i>¿Quién a vista de un prodigio no hará el error escarmiento? [...]</i>
ANTONIO	<i>Humildemente te sigo, y ya mi dolor se ha puesto más vivo que en el engaño en el arrepentimiento. (p. 66)</i>

por una tramoya aérea mientras que el Demonio asciende mediante un escotillón.¹³⁰⁷ Varios ingenios escenotécnicos se emplean en el segundo enfrentamiento entre la Virtud y el Demonio, pues estos hacen aparición en escena, según parecen sugerir las didascalias, en sendos bofetones,¹³⁰⁸ e intervienen en el pasaje dos tramoyas verticales, una en la que “Baja un globo en que estén pintados todos los vicios” (p. 60) y otra en la que “Baja otro globo que cubra aquel, y ha de ser de un Jesús muy adornado” (p. 61). En cuanto a la visión prodigiosa de la Virtud y San Francisco que motiva la conversión de don Antonio y doña Juana, esta tenía lugar mediante “dos tramoyas que van subiendo a un Jesús que ha de estar arriba”¹³⁰⁹ (p. 66), por lo que debían intervenir dos pescantes que elevasen a ambos actores o dos canales.

También se combinan diversas tramoyas en el pasaje que tiene lugar en los primeros compases de la tercera jornada, momento en el que el Demonio intenta un último embate a la voluntad de Borja y don Antonio, a su paso por Loyola camino de Oñate, aprovechando que ambos quedan solos en escena; para ello, el ente demoníaco hace aparecer ante sus ojos el bosque¹³¹⁰ en el que Borja solía cazar en Gandía,¹³¹¹ siendo ambos testigos de una escena cinegética en la que los sirvientes del duque van tras un jabalí. En este entorno tiene lugar también la tentación de don Antonio, ya que el ente demoníaco hace que aparezca doña Juana postrada a sus pies, intentando reavivar de este modo los rescoldos de la pasión que el primo de Borja sentía por la joven. Sin embargo, pese al esfuerzo del Demonio por corromper sus almas, Francisco y Antonio logran vencer a la tentación gracias a la intervención divina, ya que la aparición de un ángel que cruza el escenario¹³¹² provoca la huida del Demonio y la consecuente

¹³⁰⁷ “Baja la Virtud por una tramoya y sube el Demonio por otra” (p. 41). Aunque no aparece reflejado en el texto, en la aparición del ente demoníaco debía mediar también un artefacto elevador.

¹³⁰⁸ Las indicaciones acerca del medio en que aparecían ambos entes en este segundo enfrentamiento son un tanto imprecisas, pues mientras que en una primera acotación se apunta que “La Virtud y el Demonio se descubren en dos tramoyas, cada una en su lado” (p. 59), al indicarse su salida de escena se señala que “se esconden las dos tramoyas del Demonio y la Virtud” (p. 61), por lo que entendemos que debía tratarse de dos bofetones.

¹³⁰⁹ El texto dramático parece sugerir de nuevo que el fondo del escenario estaba segmentado en nichos a varias alturas.

¹³¹⁰ La acotación que da cuenta del cambio de escenografía apenas aporta detalles al respecto –“Múdase el tablado en un bosque” (p. 71)– por lo que este podía tener lugar mediante un lienzo que, al fondo, representara dicho bosque o a través de bastidores. A este respecto cabe destacar, por otro lado, que se trata de la única escena de la obra que tiene lugar en un espacio exterior, por lo que los breves apuntes que presenta el texto dramático acerca de la escenografía refieren principalmente mobiliario de interior: “Córrese una cortina y está San Francisco durmiendo en una silla” (p. 46) o “Llega [a] un bufete, saca tintero y papel y siéntase a escribir” (p. 62)

¹³¹¹ “¿Esta, señor, no es la selva / que junto a Gandía yace / donde tú a caza salías?” (p. 71).

¹³¹² Cabe la posibilidad de que esta aparición tuviera lugar por el aire, pues la acotación que da cuenta de este prodigio peca de imprecisa: “Cruza el tablado un Ángel con una hacha” (p. 72).

restitución de la escena, pues “todas las figuras se hunden y el teatro se vuelve como estaba” (p. 72). En los dos últimos prodigios que tienen lugar en escena también median tramoyas, ya que en la aparición del ángel que anuncia a Francisco, tras renunciar a su estado y adoptar el hábito jesuita, que su virtud será doblemente pagada en un futuro, clara alusión a su beatificación y posterior canonización,¹³¹³ parece que se emplea un bofetón¹³¹⁴ y la ascensión del alma del santo al Cielo tras su óbito era escenificada mediante una tramoya aérea: “Ha de haber bajado un Jesús por el alma de San Francisco, que la sube con música que no cesa hasta acabar la comedia” (p. 78).

Llegados a este punto, consideramos que también merece ser destacado en este estudio la notable presencia que tiene el humor en la comedia, elemento que viene de la mano de Nuño, criado de los Borja con dotes de poeta que, como quedó dicho, ejerce de gracioso y, como tal, va diseminando a su paso por las tablas comentarios jocosos que aderezan la acción representada en escena;¹³¹⁵ sin embargo, la comicidad del sirviente no se agota en estas apostillas jocosas, pues sus habilidades artísticas propician que se escenifique algún pasaje con tintes humorísticos, como cuando rechaza a Luisa, sirvienta del palacio ducal con la que protagoniza una breve trama amorosa paralela a la del primo de Borja, aduciendo que sus labores artísticas lo tienen muy ocupado¹³¹⁶ o

¹³¹³

Tu salvación segura
lograrás siendo
el premio anticipado
dos veces premio. (p. 77)

¹³¹⁴ La didascalías que dan cuenta de esta aparición también pecan de bastante imprecisas, pues en el texto tan solo se apunta que “Va pasando una tramoya y cantando un Ángel” y “Cúbrese” (p. 77), por lo que entendemos que este prodigio debía tener lugar mediante un bofetón.

¹³¹⁵ Buen ejemplo de estos comentarios jocosos es el que se permite en las postrimerías de la composición cuando Borja, tras renunciar al ducado en favor de don Carlos, intenta instruir a su hijo en el buen gobierno y Nuño apunta que “Más estimará él ahora / la renta que la enseñanza” (p. 76).

¹³¹⁶

NUÑO	¿Posible es que no me dejes, Luisa, un rato cuando sabes que las dos ocupaciones en que ahora estoy son tan grandes que ha menester cada una un hombre como un gigante?
LUISA	¿Tus ocupaciones qué son? [...]
NUÑO	Ser virtuoso es lo importante, ser poeta también conviene; en lo de santo se hace lo que se puede, en esotro de poeta no es muy fácil y más con unas obrillas que ahora traigo.
LUISA	¿Pues qué haces?
NUÑO	¿Qué hago? No me veo libre de trabajos semejantes.

representado con los medios técnicos de la época, Nuño se queja humorísticamente de que Borja no obre milagros con él.¹³¹⁹

Para concluir con este estudio cabría subrayar que, si bien, como quedó dicho, la composición de Fernández de León destaca entre las distintas piezas que integran el corpus dramático protagonizado por Borja por ser la que mayor desarrollo espectacular presenta, es de justicia reconocer también que se trata de la comedia que adolece de mayor tosquedad argumental, pues pese a las diversas licencias que se permite el dramaturgo, su obra parece consistir en una sucesión de cuadros inconexos de la vida del santo que no acaban de crear un conjunto coherente con el resto de elementos que constituyen su argumento,¹³²⁰ por lo que cabe la posibilidad de que Fernández de León, consciente de este defecto, quisiera paliar la pobreza argumental de su composición mediante el profuso empleo de los ingenios de tramoya escénica y de la música coral.

4.5.2.6. El auto *El gran duque de Gandía*, atribuido a Calderón

Antes de abordar el estudio del auto sacramental titulado *El gran duque de Gandía*, que ha llegado hasta nosotros gracias a estar incluido dentro de un volumen manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional en el que se recogen varios autos atribuidos a Calderón, debemos hacer hincapié en la controversia generada acerca de su autoría. Tal y como recoge Arellano, en el manuscrito se especifica, a través de anotaciones anónimas, que cuatro de las obras allí contenidas “No son de este autor”

¹³¹⁹ ANTONIO Caso, señor, admirable,
pues yendo por esas peñas
cayó el padre Bustamante
en un precipicio donde
ni la vista pudo hallarle
fin, pero apenas oyó
tus voces cuando, al instante,
se detuvo sin que hiciera
en él el golpe señales.

S. FRANCISCO A Dios se atribuya todo.
NUÑO Y dígame, ¿en qué ley cabe,
cuerpo de Cristo conmigo,
que haga milagros a pares
con los estraños y a mí,
que soy su criado, me trate
como a un indio, pues me deja
caer y conmigo no hace
un milagrillo siquiera
de pie quebrado, porque
hable de términos de poeta,
aun para caer? (p. 69)

¹³²⁰ Buen ejemplo de ello es, a nuestro parecer, la brusquedad con la que el poeta da cierre a la trama amorosa.

(Arellano, 2010b: 195), estando la obra que nos ocupa incluida dentro de la nómina de piezas que esta mano anónima atribuye a la pluma calderoniana. Sin embargo, salvo Valbuena Prat, quien lo consideraba fruto del ingenio de Calderón no solo por las coincidencias que apreciaba con otras obras del madrileño, como *El veneno y la triaca* o *No hay más fortuna que Dios*, sino porque, además, “su estilo lo acredita” (1952: 95-97), la mayor parte de la crítica, como apunta el profesor Rull en su edición del auto (1996: XXVII), no refrenda dicha autoría, a pesar de las similitudes notables entre la pieza que nos ocupa y el estilo del ingenio madrileño.

Con respecto a estas similitudes cabe apuntar que Ignacio Arellano considera que dichas concomitancias carecen de suficiente entidad como para poder adscribir la autoría del auto a la pluma calderoniana (2010b: 205), abogando por la atribución apócrifa del mismo y respaldando sus argumentos a través de un análisis minucioso de dichos elementos concomitantes.¹³²¹

A esta incertidumbre acerca de la autoría de la obra se suma el que tampoco tengamos certeza ni de la fecha en la que pudo ser redactada o representada, ni del ámbito en el que esta hipotética representación pudo llegar a tener lugar,¹³²² ya que Arellano desmonta también los argumentos que llevaban a Valbuena a localizar la pieza en 1639 con motivo del centenario de la muerte de doña Isabel de Portugal (2010b: 197), apuntando el crítico navarro la posibilidad de que la obra, debido a su pobreza escénica, pudo haber sido concebida para ser representada en un salón privado a finales del XVII o principios del XVIII (2010b: 211).

Tras haber realizado estas apreciaciones acerca de la autoría y del ámbito de representación de la obra,¹³²³ podemos pasar a su estudio. En ella se asiste a la dramatización del pecado original y a la consecuente expulsión del hombre del Paraíso

¹³²¹ Nos haremos eco de los argumentos de Arellano a lo largo de estas páginas.

¹³²² Como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, el resto de composiciones de temática borjiana que conservamos pueden ubicarse cronológicamente y localizarse, en su mayoría, en contextos celebrativos concretos. Sin embargo, en el caso de la obra que nos ocupa, debido a las pocas referencias que encontramos en su texto acerca de la Compañía, aunque no puede descartarse de forma categórica que tuviera cierta vinculación con la orden ignaciana, bien podría pensarse que su redacción pudiera ser un encargo relacionado con alguna de las casas nobiliarias emparentadas con Borja, de las que se da una breve relación en la obra: “Medina, Esquilache y Lerma, / Alcañices y otras muchas” (Rull, 1996: 126).

¹³²³ Su texto, integrado por 1325 versos, está compuesto principalmente por silvas pareadas, redondillas, romances y décimas espinelas, y presenta un porcentaje de metros de procedencia italiana muy bajo, pues apenas suponen el 6% de la obra.

Terrenal,¹³²⁴ aderezada con varios elementos biográficos borjianos que llevan al autor de la pieza¹³²⁵ a calificar la composición, en sintonía con la práctica calderoniana, como auto historial alegórico, ya que la Vanidad, al instar al Demonio a vengarse del Hombre por haber ocupado el lugar que perdió al rebelarse,¹³²⁶ alude a un descendiente de su linaje “que tendrá vida tan perfecta, / que de mí ha de hacer desprecios / siendo señor”¹³²⁷ (Rull, 1996: 125). Por tanto, para evitar que la Fe y la Religión sean enaltecidas por dicho descendiente¹³²⁸ del Hombre, pretenden que este pierda la gracia divina¹³²⁹ y sea expulsado del Paraíso, hecho que procura conseguir el Demonio a través de Naturaleza, a la que muestra en sueños su futura pérdida del favor divino.¹³³⁰ Sin

¹³²⁴ Según Arellano, el auto sacramental siempre se mueve en el territorio de “la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es siempre un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande”; por ello, que “el gran protagonista del género, que es Cristo Redentor, y el Sacramento de la Eucaristía” no tengan ningún papel –de hecho solo encontramos una leve referencia a la Eucaristía, como veremos más adelante, al ir a ofrecer los Tiempos sus dones a la Naturaleza– constituye “una excepción más que notable” (2010b: 212) que refrenda la atribución apócrifa.

¹³²⁵ A tenor de lo expuesto en las líneas anteriores nos sumamos a la consideración de la atribución a la pluma calderoniana como apócrifa.

¹³²⁶

Pues di: de tantos agravios,
¿cómo, cómo no te vengas?
¿Y de otro mayor, que agora
Dios del polvo de la tierra
hizo al Hombre y del imperio
que perdiste, (¡qué bajeza,
qué agravio, qué sentimiento,
qué furia, qué horror, qué afrenta!)
le ha nombrado sucesor?
¿Y quieres que el Hombre sea
dueño del imperio tuyo? (Rull, 1996: 125)

¹³²⁷ Arellano argumenta que, a pesar que este tipo de mecanismos son propios de los autos historiales alegóricos de Calderón, que “sea el plano ‘alegórico’ el que remita al ‘historial’ constituye una inversión que demuestra la falta de concepción global del mecanismo” (2010b: 209), obteniendo así un nuevo elemento que respalda su hipótesis de la atribución apócrifa.

¹³²⁸ Las referencias biográficas de Borja se concentran principalmente en dos momentos de la obra; el primero de ellos está constituido por estas intervenciones del Diablo y la Vanidad, ya que ambos hacen leves alusiones a la persona del santo jesuita –se mencionan, como vimos en una nota anterior, las casas nobiliarias que emparentan con Borja y se apuntan algunos datos acerca de su vida religiosa; destacamos los siguientes versos en los que se alude a la labor constructiva de Borja, quien fomentó a lo largo de toda su vida religiosa la edificación tanto de colegios como de nuevos templos religiosos: “su virtud y penitencia / le hará levantar altares, / le hará consagrar iglesias” (Rull, 1996: 126). Con respecto a esta labor de Borja como promotor de edificios puede consultarse el artículo de Rodríguez G. de Ceballos que recogemos en el apartado bibliográfico. También se identifica en la intervención del Demonio a la Naturaleza con Isabel de Portugal y al Paraíso con el emperador, aunque de forma aún más vaga que en el caso de Borja.

¹³²⁹

este mal no me suceda,
pues cortándole los pasos
y haciendo que el Hombre pierda
la gracia, no logrará
la fe estos blasones, estas
victorias la religión,
ni esta columna la Iglesia. (Rull, 1996: 126-127)
Pues en esta misma noche

¹³³⁰

embargo, el sueño de Naturaleza no obra el efecto esperado por parte del Demonio y la Vanidad en el Hombre, pues, en contra de su propósito, le ha mostrado la caducidad de lo mundano,¹³³¹ por lo que ante los envites del Demonio y Vanidad, que le ofrecen la inmortalidad¹³³² y lo instan a gozar de la vida,¹³³³ responde el Hombre con el desengaño.¹³³⁴

El Demonio, a pesar de este revés, no cesa en su empeño, por lo que decide corromper directamente a Naturaleza, pues pretende hacer mella en la voluntad del Hombre marchitando la belleza de su soberana. Para ello se hace valer de los dones que los Tiempos¹³³⁵ van a ofrecer a Naturaleza, escondiendo su veneno en una de las

esa emperatriz o reina,
esa mujer poderosa,
esa gran Naturaleza
empiece a prevaricar,
viendo en confusas ideas
del sueño su misma muerte,
que aunque no ha de morir ella
[...]
perder la gracia es morir,
y yo he de hacer que la pierda. (Rull, 1996: 128-129)

1331

llorar sin cesar quisiera
al ver que es percedera
la suprema majestad;
la pompa, la autoridad,
la soberbia, la grandeza,
el aplauso y la belleza,
todo es caduco, ¡ay de mí!
y es verdad, porque yo vi
llorar la Naturaleza.
Yo soy una sombra vana,
dijo, y débil caña soy,
y aquesta que es rosa hoy,
será cadáver mañana. (Rull, 1996: 138)

1332 “¿Qué temes? Hacerte puedo / tan eterno como Dios. / Piérdele a la muerte el miedo.” (Rull, 1996: 139).

1333

O presume que lo es.
Venga la muerte después.
Vive a lo menos contento
este rato... (Rull, 1996: 139)

1334

¡Qué necio discurso fue
el que me está haciendo guerra!

[...]

Mortal soy, y pues lo sé,
no importa la majestad,
aplauso y autoridad
a dejar de conocerme,
que no han de poder vencerme
soberbia ni vanidad. (Rull, 1996: 140)

Nótese la fragilidad del vínculo que se establece entre la trama de la obra y la biografía de Borja, pues el Hombre experimenta el desengaño con anterioridad a la muerte de la Naturaleza.

¹³³⁵ Tiene lugar aquí la referencia a la Eucaristía que apuntamos más arriba, ya que, las espigas que porta Estío “tienen un misterio en sí” que no le permite al Demonio introducir su veneno en ellas:

Naturaleza en una cruz. Cierra la pieza, tras una breve alusión a la Redención,¹³⁴² la intervención de la Religión, que aparece sobre dicha cruz e invita al Hombre a entrar en la Iglesia para que sea la columna sobre la que se sustente su edificio, haciendo mención, de nuevo, los versos finales de la obra a la figura del santo jesuita.¹³⁴³

En cuanto a la escenotecnia, Ignacio Arellano ha subrayado el escaso aparato al que hace referencia el texto dramático –solo se alude un bofetón,¹³⁴⁴ la transformación de un árbol en una cruz¹³⁴⁵ y la aparición sobre la misma de la Religión¹³⁴⁶ que prelude el final de la composición– lo que en su opinión no solo respalda la hipótesis de la representación de la pieza en un ámbito privado –la escenificación típica de los autos sacramentales en cuatro carros hubiera sido excesiva e innecesaria– sino que, además, apoya su teoría acerca de la atribución apócrifa de la obra, ya que esta pobreza escénica se opone diametralmente a la complejidad escenográfica calderoniana (Arellano, 2010b: 215-216).

Para concluir este estudio cabría destacar la utilización por parte del dramaturgo de elementos de amenización que evidencian su voluntad de congraciarse con el público asistente a la representación diluyendo, en cierta medida, el carácter alegórico-doctrinal de su composición, pues en el pasaje en el que las cuatro estaciones ofrecen sus dones a la Naturaleza el texto constata la combinación de danza y música coral¹³⁴⁷ o en la escena previa a la jura del Hombre ante el féretro de la Naturaleza, la Primavera le anuncia mediante el canto que será incapaz de reconocer el cadáver que porta en sus

¹³⁴²

¡Lávese el Hombre en la corriente pura
que destila este lago, esta piscina,
pues, juntas cruz y muerte, Dios procura
que estén juntos enfermo y medicina! (Rull, 1996: 160)

¹³⁴³ “Y de aquesta alegoría / ha sido su viva hechura / un señor Grande de España.” (Rull, 1996: 161).

¹³⁴⁴ En el arranque de la pieza una acotación constata la aparición de la Vanidad sobre un caballo mediando, a lo que parece un lienzo –“Descúbrese la Vanidad en un caballo” (Rull, 1996: 123); sin embargo, al desaparecer la entidad alegórica se apunta en el texto que “Vase, dando vuelta la apariencia” (Rull, 1996: 127), por lo que entendemos que debía intervenir un bofetón.

¹³⁴⁵ “Abrázase con el árbol y vuélvese en cruz” (Rull, 1996: 159).

¹³⁴⁶ No queda claro cómo aparecía la Religión sobre la cruz, pues la acotación que constata dicha aparición solo apunta que “Entra la Religión, que viene a estar sobre la cruz” (Rull, 1996: 160), por lo que es posible que se tratara de un elemento escenográfico que tuviera peldaños adosados en su parte posterior que permitieran ascender al actor que interpretaba a la Religión hasta la copa del árbol o que la entidad apareciera en un nicho o corredor superior sobre ella, lo que implicaría la representación del auto en un escenario que permitiera acciones a dos alturas.

¹³⁴⁷ “Cantan y bailan” (Rull, 1996: 147).

5. CONSIDERACIONES FINALES

Antes de pasar al apartado de conclusiones consideramos relevante detener nuestra mirada en varios aspectos que han aflorado en paralelo a esta investigación, pues, en nuestra opinión, el hecho de sacarlos a colación en estas páginas permitirá a los lectores de esta tesis conformar una imagen de conjunto de la dramaturgia jesuita en general y, en particular, de su teatro hagiográfico más completa. Un hecho que llama bastante la atención cuando nos sumergimos en el corpus dramático protagonizado por los santos y beatos de la orden ignaciana es el gran despliegue de medios que requerían algunas de estas composiciones para ser llevadas a las tablas, pues, como se recordará, hemos encontrado en los textos manejados en nuestro estudio numerosas referencias a tramoyas de complicada factura que evidencian las grandes sumas pecuniarias que se invertían en estas representaciones teatrales: valgan a modo de ejemplo la gran nube mediante la que descienden las Virtudes danzando en la primera comedia de la biología mexicana protagonizada por el padre fundador¹³⁴⁹ o las esferas ígneas que aparecen sobre las cabezas de los bonzos en *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente* y que, junto con los actores que interpretaban a los religiosos japoneses, desaparecían por diversos escotillones. Sin embargo, se trata de una característica del teatro jesuítico que no debe hacerse extensible a todos los colegios de la orden ignaciana, pues no todos los centros académicos regentados por la Compañía gozaban de suficiente solvencia económica como para permitirse en sus representaciones tales efectos de tramoya. A este respecto cabría citar el caso del Colegio de Valladolid, ya que su delicada situación económica (Arranz, 2003: 147) podría justificar la profusa

¹³⁴⁹ Se trata de la única tramoya de estas dimensiones con la que nos hemos encontrado en los textos dramáticos estudiados en esta tesis, por lo que, si tenemos en cuenta que, como quedó dicho, la biología mexicana parece que no llegó a ser representada, podría pensarse que, quizá, a la hora de escenificar la *Comedia Primera* se hubiera empleado un ingenio escenotécnico menos aparatoso. Sin embargo, tenemos constancia de la utilización en los espectáculos organizados por los jesuitas radicados en Ciudad de México de elementos escenográficos móviles de grandes dimensiones, como evidencia, por ejemplo, la relación de los festejos con motivo de las canonizaciones de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, pues en ella se describe un espectáculo callejero de autómatas, que tuvo lugar a las puertas de la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo, en los siguientes términos: “estaba un tablado grande de y ensima tres figuras grandes disformes que representavan los tres enemigos del alma, y junto a ellos un serpentón grande con muchas cavesas, que representava los eresiarcas, y en lo alto, asia el un lado, estaba una nube que tenía dentro a los dos santos, Ygnaçio y Javier, la qual se fue moviendo poco a poco asia [hacia] las figuras dichas. Y en estando serca se abrió de repente, apareciendo dentro los dos Santos, los quales, saliendo de la nube, arrojaron unos rayos de fuego, el santo Ygnacio a los tres enemigos y el san Javier a la sierpe. Y, echo esto, se fueron retirando y entrándose dentro de la nube, la qual se volvió a su lugar y las figuras quedaron hechas senisa” (Alonso Asenjo, 2007: 35-36). Por tanto, si bien creemos que esta obra en particular nunca llegó a las tablas, a nuestro parecer hubiera sido factible que los jesuitas hubieran incluido en su representación un ingenio de tramoya con las dimensiones que se infieren del texto dramático.

utilización de cortinas en la escenificación de los portentos que tienen lugar en las piezas compuestas por el padre Salas o atribuibles a su pluma, tal como destacamos en su momento, pues se trata de un medio económico que permitía la representación de prodigios y apariciones milagrosas en escena.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es la gran diversidad de espacios en la que los jesuitas representaban sus composiciones dramáticas, a la que hicimos alusión a vuelapluma en la introducción de esta tesis, derivada de los distintos contextos en los que tenían lugar estos espectáculos, pues la documentación que conservamos da cuenta de emplazamientos tan dispares como la plaza pública, ya sea en tablados o sobre carros,¹³⁵⁰ las instalaciones de los colegios, incluidas las iglesias pese a la prohibición de esta práctica por parte de las preceptivas emanadas desde Roma, o el interior de salones palaciegos.¹³⁵¹ Buena cuenta de esta multiplicidad ofrece la historia manuscrita del colegio mallorquín de Montesión, pues entre sus páginas pueden encontrarse alusiones a funciones teatrales en las instalaciones del centro, como en el interior de la iglesia¹³⁵² o en las salas de las congregaciones, en particular la de caballeros y oficiales¹³⁵³ –ubicada sobre el refectorio¹³⁵⁴– y la del Espíritu Santo,¹³⁵⁵ en espacios

¹³⁵⁰ Podemos citar el carro triunfal que recorrió las calles Mallorca el 29 de julio de 1640 durante los festejos celebrados por el centenario de la Compañía en el que, según la historia del Colegio de Montesión, “ivan en el 6 muchachos de las escuelas muy bien adereçados, que representaron las quatro partes del mundo Europa, Asia, Africa y America, la Fama y la Compañía de Jesus, los quales amodo de dialogo dieron razon de las fiestas que la Compañía queria hazer por el primer centenario. Representaron en el Castillo real delante del Sr. Virrey delante el Sr. Obispo en su palacio, delante los Jurados en la plaça de Corte, delante de la Inquisicion, e Inquisidor, y en otras partes” (Oleza y de España, 1928-1929: 46).

¹³⁵¹ En febrero de 1628, con motivo de celebrar las beatificaciones de los protomártires del Japón, los jesuitas afincados en Valencia organizaron una serie de representaciones dramáticas, cinco en total, a lo largo de toda la ciudad, desplazándose los actores sobre un carro, “cosa más vistosa que en Valencia se ha visto” (Alonso Asenjo, 2015a: 16) y teniendo lugar cuatro de estas escenificaciones en contextos privados: en la sala del Ayuntamiento ante los jurados, en el Palacio del Real ante los virreyes, en el Palacio del Arzobispo ante su ilustrísima y “casi todos los canónigos y dignidades de la Iglesia [...] y otro gran número de gente, toda principal”, y ante la Inquisición, “presentes muchos de los oficiales de aquel Santo Tribunal y familiares y otra gente” (Alonso Asenjo, 2015a: 24-25).

¹³⁵² Recuérdese la comedia del beato Estanislao que se representó en el interior de la iglesia del colegio con gran despliegue de medios escenotécnicos, según se vio al estudiar la dramaturgia inspirada por el novicio polaco.

¹³⁵³ “[los] discipulos de la Clase de minimos con ocasion de la colocacion que se havia de hazer en ella del nuevo retrato de la Anunciata; tenian traçada una solemne fiesta [...] se hizo la fiesta no en su aula sino en la sala de la Congregacion, temiendonos ya de las quexas que podría haver por la estrechura del aula. Cupoles la suerte a dos discipulos de la misma clase de lo noble desta Ciudad de muy buenos ingenios; los quales por su orden subieron a la cathedra enfrente de un hermoso quadro que entonces se havia acabado para su aula de minimos. Desde alli el 1.º oró por espacio de un quarto y medio en alabança de la Virgen con tanto ser y gracia que todos los que en esso tienen voto dixeron que no hizieran mas los retóricos. Luego oró el 2.º otro tanto sobre el mismo argumento tan bien como el 1.º. Acabado el otro rato de musica salieron siete diferentes condiscipulos que con varios generos de poesia labraron un ramillete de flores de vertudes que del vergel soberano de la Virgen havian cogido. Tras esso los dos 1.ºs niños baxaron a sus sillas y al poste para responder a modo de conclusiones. Eran todas acomodadas a la

privados como el palacio episcopal mallorquín,¹³⁵⁶ en las calles de la localidad¹³⁵⁷ o en el palacio del virrey, donde, como quedó dicho en su momento, se representó una comedia protagonizada por San Ignacio y San Francisco Javier ante unas cuatro mil personas según refiere el relato historiográfico (Oleza y de España, 1924-1925: 319).

La invasión con fines teatrales de espacios cotidianos donde se realizan actividades muy alejadas del arte dramático propicia la construcción de escenarios creados *ex professo* para tal fin¹³⁵⁸ que, en el caso particular del teatro hagiográfico, permitían el empleo de tramoya escénica para representar prodigios en las tablas: recuérdese que, como ya apuntamos al estudiar las piezas dramáticas inspiradas en la biografía del padre fundador, la comedia que coprotagonizaba el santo guipuzcoano con San Francisco Javier representada en el palacio del virrey de Mallorca gozaba de ingenios escenotécnicos que permitían el vuelo de varios actores en escena. Tramoya aérea que, según vimos, también estaba presente en la escenificación de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías Bocanegra, representada en un escenario levantado para tal fin en uno de los patios del Colegio de San Pedro y San Pablo del que,

Virgen y a la fiesta de aquel Misterio con las cuales assi los que respondian como los que argumentavan dieron grande gusto. No tardo mucho en salir un mensaje del monte Parnaso con dos artificiosas guirnaldas entregandolas de parte de las musas al niño que las havia pedido el qual las tomo y con avisadas raones anduvo sentandolas sobre las cabeças de los sustentantes. Salio finalmente el faraute de las musas y dando a Mallorca el parabien de los aventajados ingenios concluyo la fiesta. La qual honraron con su presencia el cabildo, los jurados etc. y por no poder entrar mas se huvieron de volver muchos. Los que la vieron salian admirados de ver en tan tiernos años acciones tan acertadas” (Oleza y de España, 1924-1925: 207).

¹³⁵⁴ La Congregación de caballeros y oficiales, dedicada a obras de caridad, fue fundada en 1596, y al año contaba ya con 125 miembros; al verse estos obligados a reunirse en la azotea del Colegio por su gran número, se construyó la sala de la Congregación encima del refectorio (Gualba, 1920-1921: 11).

¹³⁵⁵ “Nuestros estudiantes han representado dos diálogos en la sala de la Congregacion del Espiritu Santo” (Oleza y de España, 1926-1927: 238).

¹³⁵⁶ “An se exercitado los Estudiantes de nuestras escuelas con actos literarios. Los de facultades superiores con conclusiones muy frecuentes. Los gramáticos con varias declamaciones, y disputas grande viveza, causando notable gusto sin enfado a los oyentes, y todas con los dialogos, siguen los estudiantes del uno entrase en el otro: los cuales se hicieron con la venida a esta Ciudad del Sr. Obispo D. Baltasar de Borja gran Padre y protector nuestro. El uno se represento primero en el palacio Episcopal, a gusto del S. Obispo, Virrey, Jurados, Canonigos, y Cavalleros de la Ciudad, y después se represento en la Iglesia de nuestro Colegio para satisfacer el deseo de muchos que lo instaron” (Oleza y de España, 1926-1927: 108).

¹³⁵⁷ “se representó una comedia en la Plaça del Castillo” (Oleza y de España, 1928-1929: 47).

¹³⁵⁸ La erección de escenarios efímeros también tenía lugar en emplazamientos que, de forma recurrente, eran empleados para alojar espectáculos teatrales, como la Capilla de la Real Congregación de Nuestra Señora de la Concepción del Colegio Imperial de Madrid, según se desprende de varios documentos de la época; así, por ejemplo, en la relación que da cuenta del diálogo con el que los jesuitas agasajaron el 5 de noviembre de 1635 a los monarcas se apunta que “se previno la capilla de la Congregación teatro antiguo de semejantes acciones formando un tablado bastantemente capaz en el frontis pisio del altar y gradas bien colgado y alfombrado el tablado con una escalerilla [que] subía al 2º alto, toda cubierta de yedra y laurel” (Simón Díaz, 1952: 423), o el padre Fomperosa en sus *Días sagrados y geniales* apunta que se levantó “en el teatro de los Estudios Reales un tablado muy capaz, adornado el frontis y los lados con bastidores de encage” (f. 86r).

afortunadamente, ha llegado hasta nosotros una descripción inserta en la primera edición del volumen facticio *Viaje por tierra y mar del marqués de Villena*:

difícilmente podía romper camino la guarda para entrar al patio de los estudios, donde estava dispuesto un teatro quadrado [...] Estava de frente a compasada proporción erigido un vistoso arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus asuntos y lo hermosos de su pintura a la vista; tenía diez y siete varas de alto, de ancho quinze,¹³⁵⁹ en un cuerpo de arquitectura fabricado en obra jónica de tres arcos: uno grande sobre que se fundó la fachada y dos menores a los lados, sobre que se levantaban dos maziços relevados en perspectiva [...] Dava remate al arquitectura sobre la cornisa, en la clave de una media naranja, una tarja en que estava un Jesús, armas de la Compañía, sustentada en los hombros de la Sabiduría y el Zelo; y por los lados sobre los maçiços de los dos arcos las armas de su ex[celencia], estrivando en el un lado sobre los hombros de Minerva y Marte y en el otro sobre los de la Nobleza y Fama [...] Levantose esta arquitectura sobre el tablado de la representación, y sus arcos servían de entrada y apariencias a los representantes (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, ff. 1r-2r).

Pero, en nuestra opinión, el mejor testimonio de esos complejos escenarios contruidos *ex professo* lo encontramos, entre las distintas relaciones que hemos manejado a lo largo de esta tesis, en la descripción del “teatro” que se erigió en la Capilla de la Congregación del Colegio Imperial de Madrid para representar la pieza *Obrar es durar*, en cuya escenificación, según quedó dicho, intervino la pericia del escenógrafo italiano Cosme Lotti:

Era una pieza muy capaz [...] Excelente la arquitetura y el adorno con gradas que la rodean toda, y sobre ellas varandillas de hierros y bronce. A la mano derecha se levantó el tablado, alto dos varas hasta el plano. En este espacio se pintaron de estremado pincel algunos pedaços de montes que despeñavan desde sus cumbres un río de agua tan propio que parece que víamos en él crecer la espuma y ensortijarse las ondas. Las raíces deste peñasco despedaçava por un lado una gruta por donde se asomava, erizando la guedeja, un león haziendo ademán de salir [...] Al otro lado había espadañas y lirios y algunos conejuelos roçando la hierva, y de una y otra parte dos árboles, que poniendo el pie sobre el monte, y engrosando los troncos, subían torciendo las ramas hasta lo alto del techo, adonde se juntaban los dos haziendo un arco, dexando en medio desembaraçada la vista del tablado hasta arriba [...] Lo interior del teatro se levantó alto quarenta y cinco pies, y ancho cuarenta,¹³⁶⁰ en forma perfectísima, rematando en un cielo de media concha que pudiera tener por perlas estrellas. Era todo azul manchado de nuves, entre luzientes y pardas, y en medio una mayor,

¹³⁵⁹ Como ya hemos apuntado en varias ocasiones, la vara castellana equivalía a 0,8359 metros, por lo que el escenario medía poco más de catorce metros de alto y unos doce metros y medio de ancho.

¹³⁶⁰ Como quedó dicho en su momento, tres pies castellanos equivalían a una vara, por lo que, según el relator, el escenario contaría con 15 varas de altura, unos doce metros y medio, y poco más de once metros de anchura.

no circular como la suele hazer la corta invención española, sino dilatada por el manto del aire. Sobre esta puso los pies la Fama quando salió la primera vez, como diremos luego.¹³⁶¹ Debaxo deste cielo se comprehendieron tres diferencias de tabladros que se fueron mudando conforme la traça lo pedía, una de castillo fuerte, otra de monte y la última de floresta (*Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte*, ff. 2v-3r).

Estos escenarios, según se desprende de varios de los textos dramáticos que hemos manejado, solían presentar al fondo una división en nichos similar a la que se empleaba en los locales teatrales comerciales, hecho que queda constatado en algunas relaciones de espectáculos y celebraciones jesuitas; así, como se recordará, el relator de los festejos madrileños con motivo de la beatificación de Francisco Javier apuntaba que estaba prevista la representación “en la calle, donde estaban prevenidos tabladros y todo lo demás necesario para las apariencias” (f. 7r) un diálogo protagonizado por el jesuita navarro, por lo que este escenario debía incorporar una estructura segmentada en varios espacios que permitiera ejecutar dichas apariencias.¹³⁶² Empleo de nichos que también queda reflejado en el *Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte*, pues si tenemos en cuenta que tanto la muralla como el monte en los que transcurría la acción de *Obrar es durar* estaban representados escenográficamente mediante lienzos pintados que iban mudando conforme avanzaba la acción,¹³⁶³ los actores que interpretaran sobre estos emplazamientos debían hacerlo en una estructura que quedara tras estos lienzos y que, además, permitiera representar a varias alturas, pues según la relación en las postrimerías de la primera jornada al “eco de unas voces, que iban haciendo plaça, se abrió lo superior del monte, descubriendo un trono” (f. 5r) o, en los primeros compases de la segunda jornada, “se abrió la boca de la sima de la humildad, desde lo alto hasta el suelo, y por ella salieron al son de clarines y caxas el Zelo ardiente con el Jesús de diamantes en el pecho” acompañado de “el Estudio, y el Culto y el Valor” (f. 5v).

¹³⁶¹ Esta nube consistía en una tramoya aérea: “A esta sazón se rasgava el cielo del tablado, y sobre una nube se mostró la Fama en un trono de luz tan propia que se la pudiera prestar a las estrellas” (*Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte*, f. 5r).

¹³⁶² A una estructura similar parece hacer referencia la relación que da cuenta de la representación del diálogo *Las victorias de la Fe* que para festejar el centenario de la Compañía tuvo lugar en el interior de la iglesia del colegio de Valencia, pues se constata la utilización de “un tablado capacísimo que tomó todo el presbiterio [...] con sus divisiones en las cortinas, que servían de puertas para entrar y salir” (Alonso Asenjo, 2015b: 17-18).

¹³⁶³ “Oyose un ruido, grande señal de la mudança que havia de suceder, y con este rumor se hundió el castillo y apareció en su lugar un monte, representación del siglo, pintado en lienzos de valiente pincel, tan al natural que juzgava la imaginación que podía asirse de las peñas” (*Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte*, f. 5r).

Llegados a este punto cabría reflexionar acerca de quién sufragaba los gastos, que debían ser ingentes, aparejados a estos grandes despliegues escenotécnicos; a tenor de los datos que ofrecen las relaciones de festejos podría pensarse que quienes financiaban las representaciones eran los distintos colegios de la Compañía, pues aunque tenemos constancia documental de la intervención de instituciones públicas¹³⁶⁴ y personalidades en el pago de las expensas de fiestas y espectáculos dramáticos cuando estos eran sufragados por terceros,¹³⁶⁵ lo habitual es que se obvие quién corría con los gastos, hecho que invita a pensar que eran los propios jesuitas. En esta línea podría entenderse que cuando en la relación de los festejos madrileños con motivo de la beatificación de Francisco Javier, a la que acabamos de hacer mención en el párrafo anterior, se apunta acerca del susodicho diálogo que su autor “servicio no solamente mereció con el santo, sino también obligó a los padres de aquella casa a que, recibiendo su buena voluntad, diesen lugar a que se representase” (f. 7r), el relator está aludiendo a que los jesuitas madrileños se vieron ‘obligados’ a organizar su escenificación, con el esfuerzo tanto económico como humano que ello implicaba.¹³⁶⁶ Sin embargo, como quedó dicho en la introducción de esta tesis, Florencio Segura señala que en el Archivo Histórico Nacional se conserva un listado de los diversos donativos “de las familias y amigos del Colegio” con los que se financiaron estos festejos (1982: 20), por lo que no puede descartarse que las familias de los actores más pudientes ayudaran de forma puntual a pagar estas expensas aunque no haya constancia de ello las relaciones que conservamos.¹³⁶⁷

¹³⁶⁴ Recuérdense las representaciones dramáticas con las que el Cabildo de Ciudad de México colaboró en las celebraciones con motivo de la beatificación de Francisco Javier y la canonización de Francisco de Borja.

¹³⁶⁵ Algunos documentos relacionados con festejos jesuitas aportan los nombres de benefactores de la Compañía que contribuyeron económicamente con estas celebraciones, como don Francisco García del Fresno, que costeó, según recoge Sánchez del Castellar en la relación de los festejos celebrados en Manila con motivo de la canonización de Francisco de Borja, la representación de dos comedias, una inspirada en las vivencias de San Fernando (f. 8r) y otra fruto de la pluma del padre Céspedes (f. 9v.), o don Alejo de Marimón, quien, según apunta Francisco Ruiz al dar cuenta de los festejos con los que los jesuitas asentados en Gerona celebraron las canonizaciones de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, contribuyó financiado parte de la fiesta: “Al tiempo del evangelio y alçar salió un coro de seis angelicos, hermosísimos en el rostro y riquísimos en el vestido, con hachones encendidos en la manos, y hecha reverencia con gracioso donaire, asistieron el tiempo que se acostumbra, este y los días siguientes. Al alçar la hostia entonó la capilla con singular arte una no menos aguda que bien cantada letrilla, saludando de fuera un golpe de morteretes [...] Corría la fiesta de la iglesia a cuenta de don Alexos de Marimón, gobernador deste Principado” (f. 8r).

¹³⁶⁶ Recuérdense que además de este diálogo estaba prevista la representación en la Capilla de la Congregación de una comedia alegórica, destinada a un público más ilustre, por lo que quienes se encargaran en el Colegio Imperial de dirigir a los discentes en sus labores histriónicas vieron incrementado su trabajo.

¹³⁶⁷ Téngase en cuenta que en estos documentos, si bien se constata que los familiares de los discentes se hacían cargo del vestuario que estos lucían en las tablas, nada se dice de que las familias de los actores

Al ser bastante frecuente la representación de obras dramáticas en los centros académicos jesuitas parece bastante lógico que, con el fin de abaratar costes, muchos de los escenarios empleados fueran en realidad tablados desmontables que se iban reutilizando, en su totalidad o en parte, año tras año y representación tras representación, a pesar de que los documentos que hemos manejado apenas aportan información que permita corroborar esta conjetura.¹³⁶⁸ También debían reutilizarse algunos de los elementos escenográficos, especialmente aquellos que fueran más esmerados o complejos, práctica que, en nuestra opinión, sí puede constatarse en la documentación conservada; cuando abordamos el estudio de *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente* hicimos alusión a una apariencia en la que intervenían una embarcación, dos actores y una representación escultórica del santo que, como quedó anotado, describe una acotación en los siguientes términos: “Aquí se descubre en el vestuario con alguna lejana perspectiva un batel, dentro Maluco y Coralia, y una estatua de San Javier lo más parecida que se pueda al que le representa” (Arellano, 2006a: 175). Si bien en su momento no le dimos demasiada importancia, pues la utilización de maquinaria escenotécnica que imitara las olas del mar era bastante habitual en la época, lo que sí resulta llamativo, a nuestro parecer, es que en el *Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte* se describe una apariencia similar:

en lo más retirado del tablado apareció entonces [...] con ondas, ni bien negras ni bien cerúleas, pero tan hinchadas y inquietas que havían hurtado la soberbia al océano. Venía sobre ellas un barco, dando vaivenes sobre los pies de los remos, al compás del movimiento de las aguas. Dentro navegaban el Mundo, el Vulgo, su lacayo, y era piloto el Olvido (f. 6v).

Según el relator se trataba de una apariencia “hermosísima y de las más raras que puede inventar la imaginación” (f. 6v), por lo que cabría preguntarse si los jesuitas

contribuyeran con los gastos derivados de la puesta en escena, por lo que entendemos que su colaboración económica, si esta se daba, o no debía ser muy habitual o no estaba generalizada, viniendo a ser tan solo un donativo más de entre los muchos que recibían los colegios jesuitas de sus benefactores.

¹³⁶⁸ Hemos intentado localizar esta supuesta práctica en el Colegio Imperial de Madrid, centro académico del que se conserva mayor número de relaciones de festejos. Sin embargo, la información que ofrecen los distintos relatores a este respecto es un tanto imprecisa, pues aunque en la relación en la que se da cuenta de la escenificación del diálogo de temática mitológica que se representó en 1626 ante el cardenal Barberino se apunta que el tablado fue “hecho para ella algo retirado” (Simón Díaz, 1952: 415), lo que podría interpretarse como que fue levantado *ex professo* para esta representación, lo habitual en estos documentos es que se califique a los escenarios con los adjetivos ‘espacioso’ o ‘capaz’ –según citamos en la nota 1358– sin aportar más datos. De hecho, del único escenario de los empleados en el Colegio Imperial del que conocemos las dimensiones es, como vimos en páginas precedentes, sobre el que se representó *Obrar es durar*, por lo que no disponemos de datos que nos permitan comparar las medidas de estos tablados en busca de similitudes.

madrileños, debido a lo extraordinario de este ingenio de tramoya, lo guardaron para utilizarlo en futuras representaciones dramáticas. En nuestra opinión las semejanzas entre estas dos apariencias, separadas entre sí varias décadas, apuntarían a esta posibilidad, ya que, como señalamos en su momento, al introducir el padre Calleja en su comedia el milagro de la bilocación se permitió una licencia dramática, pues este prodigio, según las hagiografías del santo, tuvo lugar tras abandonar Javier el archipiélago nipón, por lo que, a nuestro juicio, sería posible que el dramaturgo alcalaíno, teniendo a mano el ingenio de tramoya que refiere la relación de la puesta en escena de *Obrar es durar*, introdujera este milagro en su comedia con el fin de mostrar en las tablas otro de los prodigios atribuidos al santo y conferir mayor espectacularidad a la representación.¹³⁶⁹

Por otro lado, la multiplicidad de espacios escénicos condicionaba la presencia de público en las representaciones teatrales, pues las dimensiones de estos recintos limitaban lógicamente el número de asistentes a la función¹³⁷⁰ y determinaban su disposición en estos ‘teatros improvisados’. Así, las representaciones que estaban dirigidas a la gran masa popular tenían lugar en recintos de grandes dimensiones como las iglesias de los colegios, levantándose gradas y tabladros para que las personalidades asistentes al evento disfrutaran del espectáculo desde un lugar privilegiado, o en espacios al aire libre, como la puerta del cementerio de la Compañía en Lima, donde en agosto de 1610, con motivo de celebrar la beatificación del padre fundador, se representó el *Coloquio de la historia del patriarca Joseph*; espectáculo para el que se acondicionó la zona con el propósito de albergar al mayor número posible de asistentes y acomodar holgadamente a las personalidades limeñas, como evidencia la relación de estos festejos:

Mas lo que mayor la causó fue el teatro a donde esta representación se hizo, que fue en la puerta y cimiterio de la Compañía, y por ser el espacio corto se hubo de derrivar parte de una casa, con que quedó todo tan proporcionado que si fuera mayor no se oyera el coloquio y si menor no

¹³⁶⁹ Según apuntamos al estudiar *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente*, no tenemos certeza de que esta pieza fuera representada en el Colegio Imperial, por lo que en nuestra opinión las semejanzas escenográficas entre la obra del padre Calleja y *Obrar es durar* respaldarían la hipotética representación de la comedia del dramaturgo alcalaíno en Madrid.

¹³⁷⁰ Cuenta de estas limitaciones da, por ejemplo, la relación de los festejos celebrados en Toledo por las canonizaciones de San Ignacio y San Francisco Javier: “A la tarde hubo una comedia de nuestro santo padre Ignacio a que acudió todo lo principal de la ciudad, y se fue infinita gente por no poder caber en el patio donde se hizo ni en la iglesia, de donde podía verse” (*Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y San Francisco Xavier*, f. 22r).

cupiera tanta gente. Estuvieron todos los tribunales de Lima, que nunca se han visto juntos sino en esta ocasión. A la mano derecha en unos tablados altos estuvo el señor virrey con la Real Audiencia, y al otro lado el señor arzobispo con el Cabildo eclesiástico [...] Mas abaxo destos estavan otros tablados, a donde estavan las señoras principales, y para las que no cabían en ellos hubo un espacio señalado a donde cupieron muchos. Sobre los techos de las casas se levantaron otros tablados grandes con sus gradas, que hizieron obra con los de abaxo, y cupo mucha gente en ellos [...] Delante del tablado estavan las religiones y colegios, todos los cavalleros, y en una larga calle [...] lo demás del pueblo. Havría con todo esto más de cinco mil personas [...] La disposición de todo esto se deve al Cabildo desta ciudad, que con grande liberalidad y voluntad se encargó de obra tan insigne, pareciéndole muy poco haver gastado en solo el adorno deste teatro más de mil y trezientos pesos¹³⁷¹ (*Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*, f. 7r).

Las representaciones que tenían lugar en espacios menos amplios gozaban de cierto carácter privado, pues su público quedaba conformado principalmente por personalidades locales, ya fueran nobiliarias, civiles o eclesiásticas; hecho que provocaba que, como constata la documentación conservada, algunas composiciones tuvieran que escenificarse varias veces, como sucedió, por ejemplo, con el coloquio de la vida de San Francisco de Borja que los jesuitas afincados en Cádiz insertaron en los festejos organizados para celebrar la canonización del jesuita gandiense¹³⁷² y que, según vimos en su momento, fue representado en cuatro ocasiones, o con algunas piezas interpretadas por los estudiantes del Colegio Imperial de Madrid, como el coloquio de carácter alegórico, escenificado durante las celebraciones por la beatificación de Francisco Javier, en el que las distintas partes del mundo se disputan al jesuita navarro¹³⁷³ o las obras de los padres Fomperosa y Calleja que se representaron en los festejos con motivo de la canonización de Francisco de Borja.¹³⁷⁴

¹³⁷¹ Como quedó dicho, el peso era una moneda de plata de 27 gramos, por lo que el valor del equivalente en plata de esos 1.300 pesos en la actualidad sería de unos 16.000 euros.

¹³⁷² La relación no especifica el espacio en el que tuvieron lugar las representaciones; sin embargo, a tenor del público que asiste a ellas –“a los dos ilustrísimos cabildos”, “los reverendísimos padres prelados de las sagradas religiones” o “el concurso religioso y nobilísimo que deseava oír el coloquio” (ff. 5r-6r)– debía tratarse de un recinto no muy espacioso, pues tampoco se constata la presencia del pueblo llano entre el respetable.

¹³⁷³ “Este mismo día por la tarde en el teatro de los estudios y Capilla de la Congregación se representó la primera vez con muy grande aparato un diálogo muy bueno, del qual hablaré en la fiesta del lunes de la semana siguiente, que fue el día en que se hizo a su magestad con más aparato y grandeza que en las otras vezes [...] El martes [...] vino segunda vez a honrar la fiesta con su presencia el señor arzobispo de Burgos [...] y para su ilustrísima y todos los demás personajes que havían sido convidados, y otro gran número de señores consejeros, cavalleros y religiosos graves que concurrieron se hizo segunda vez el diálogo [...] El lunes siguiente [...] a las tres de la tarde vinieron al colegio la magestad el rey nuestro señor, sus altezas del príncipe y princesa, con los serenísimos infantes don Carlos, don Fernando y doña María. Entraron por la iglesia [...] dieron una buelta al patio para ver las poesías y el demás ornato que en

También consideramos necesario hacer unas apreciaciones acerca del carácter propagandístico del teatro jesuita al que hicimos alusión en la introducción de esta tesis; y es que, como quedó dicho, los jesuitas se servían del arte dramático no solo como instrumento pedagógico y doctrinal, sino que a través de él también intentaban transmitir una imagen positiva de la Compañía que les permitiera granjearse voluntades e influencias. Sin embargo, los miembros de la orden ignaciana no fueron los únicos que se valieron del altavoz privilegiado que suponía en la época el teatro para mejorar su imagen pública, sino que también hicieron uso de él las familias de los jóvenes que participaban en las representaciones teatrales, pues, como evidencia la documentación conservada, por las tablas jesuitas solían pasar los miembros de las familias más ilustres de la localidades donde la Compañía regentaba colegios y, en consecuencia, según hemos apuntado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis, estos escenarios devenían en un auténtico escaparate social, hecho que explica el gran lujo y boato que exhibían los actores en escena. Ciertamente es que, debido a las limitaciones físicas de los improvisados ‘locales teatrales’, los actos en los que las familias podían hacer más extensiva su posición social y poderío económico a través del vestuario de los discentes eran los desfiles triunfales y mascaradas que solían organizarse en los festejos jesuitas por las calles de las localidades que albergaban colegios regentados por la orden ignaciana; sin embargo, en estos pasacalles los niños solían desfilar agrupados en cuadrillas que vestían atuendos similares,¹³⁷⁵ por lo que, dentro del lucimiento general, tampoco había mucho margen para destacar dentro de la cabalgata. Por tanto, las

él había. De allí se fueron derechos al teatro de los estudios a un balcón, o tribuna grande que en él hay [...] donde estava prevenido el estrado en el medio, entre dos canceles, para las personas reales [...] y el cuerpo del teatro se llenó de gran número de grandes, títulos, cavalleros, religiosos y de toda la casa real, que no se dio lugar este día a otra gente” (*Relación de las fiestas que se han hecho en esta villa y corte de Madrid en la beatificación de San Francisco Xavier*, ff. 4v-8r).

¹³⁷⁴ “Representáronse después de los ensayos generales quatro vezes, combidando para estas tardes a los señores de los Consejos, a la Villa y a las Religiones que havían celebrado la fiesta eclesiástica, insinuando en este devido reconocimiento las obligaciones en que estava el colegio, componiéndose el teatro de selectos y nobilísimos auditorios, singularmente autorizados de muchos prelados eclesiásticos, los señores deudos del santo y otros muchos señores de la primera grandeza” (*Días sagrados y geniales*, f. 89v).

¹³⁷⁵ Valga de ejemplo la breve descripción que ofrece la relación de los festejos granadinos por la beatificación de Ignacio de Loyola de la ‘Cuadrilla de la Prudencia’ que participó en la mascarada que tuvo lugar 14 de febrero de 1610: “Ivan tras este carro las quadrillas de las virtudes a cavallo, por este orden. Primero la Prudencia como guía y gobierno de las demás virtudes, ricamente adereçada ella y su quadrilla de color presado. Precedía ella en un cavallo ricamente enjaeçado, vestida con vaquero de raso presado guarnecido de pasamanos de oro, manga perdida y otra puesta de tela. Las joyas que llevava eran de mucho precio y calidad. Iva coronada de laurel contrahecho de oro y seda, y una hermosa garçota en la frente [...] Tras ella iva toda su quadrilla de las virtudes que pertenecen a su integridad [...] vestidas de la misma librea, y adreços muy costosos y vistosos. Ivan todas coronadas las cabeças con lauros y joyas” (*Relación de la fiesta que en la beatificación del beato padre Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, hizo su colegio de la ciudad de Granada en catorze de febrero de 1610*, f. 50r).

representaciones dramáticas fueron el medio en el que las familias de los discentes pudieron dar rienda suelta al lujo y boato, llegando incluso los actores a vestir durante el espectáculo diversos atuendos, a cada cual más suntuoso: así, por ejemplo, según la relación que describe los festejos que los jesuitas organizaron en Lima para celebrar la beatificación del padre fundador, en el *Coloquio de la historia del patriarca Joseph* participaron, como quedó anotado, más de setenta personajes que cambiaron de atuendo en varias ocasiones:

Cada uno mudó quatro y cinco vestidos, que el que menos valía no se haría con trezientos pesos.¹³⁷⁶ Y no fue menos de ver la diversidad de turbantes que sacaron, llenos de joyas y flores de seda, todos con notable curiosidad hechos. Apreciose lo que en este coloquio se sacó de joyas, vestidos, etc. en más de quatrocientos mil pesos,¹³⁷⁷ y no se encarece nada (*Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*, f. 7r).

Algo similar parece que ocurrió con los actores que interpretaron la comedia inspirada en las vivencias de Francisco de Borja que se representó en Granada para festejar su canonización, pues, como quedó dicho al estudiar la dramaturgia inspirada por el santo gandiense, según el relator los vestidos “fueron luzidísimos, de mucha costa y ostentación, todos nuevos para el caso. Muchos tuvieron duplicados vestidos para los diferentes pasos del acto¹³⁷⁸” (*Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el colegio de la Compañía de Granada a su gran padre San Francisco de Borja*, f. 9v). Boato que, a tenor de la documentación que conservamos, parece que era aún más extremado en las representaciones teatrales de carácter ‘privado’: de acuerdo con la

¹³⁷⁶ Es decir, que a estimación del relator el equivalente en plata del valor de cada uno de los vestidos rondaría en la actualidad los 3.800 euros como mínimo.

¹³⁷⁷ Su valor ascendería en la actualidad a unos cinco millones de euros.

¹³⁷⁸ Según estas referencias podría pensarse que los actores de estos espectáculos dramáticos pertenecían exclusivamente a familias nobles o extremadamente pudientes y, de hecho, así se sugiere en alguno de los documentos que conservamos, como la relación que da cuenta de los festejos con que los jesuitas afincados en Toledo celebraron las canonizaciones de San Ignacio y San Francisco Javier, pues el relator, al referirse al diálogo que se representó el 28 de julio de 1622 en el patio de la casa profesa, durante el certamen poético que se organizó con motivo de la octava, afirma que todos los actores eran “hijos de personas principales desta ciudad [...] ricamente vestidos, que sus padres se esmeraron en ataviarlos de grande gala y riqueza” (*Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y San Francisco Xavier*, ff. 15r-15v). Sin embargo, como quedó dicho, tenemos constancia de que algunas de estas representaciones eran sufragadas por benefactores de la Compañía, hecho que facilitaba la participación en estos espectáculos de estudiantes de extracción humilde; buen ejemplo de esta práctica lo ofrece Sánchez del Castellar en su relación de los festejos filipinos con motivo de la canonización de Francisco de Borja, pues al referirse a la representación de la comedia *Los amantes de la fe* del padre Valentín de Céspedes apunta que don Francisco García del Fresno costeó sus gastos, engalanando “el teatro con vistosa diferencia, y con la misma se vistieron a su costa todos los recitantes” (f. 9v).

relación de los festejos valencianos con motivo de la beatificación de los protomártires del Japón, al niño “que representaba la Compañía se le rompió en el Real una bandilla de peso de ciento y cuarenta escudos con muchas piezas” (Alonso Asenjo, 2015a: 31), cuyo precio, a día de hoy, sobrepasaría los 15.000 euros,¹³⁷⁹ o, según apuntamos al estudiar el teatro inspirado en las vivencias del santo duque, algunos de los intérpretes de la bilogía dramática inspirada en las vivencias de Francisco de Borja representada en el Colegio Imperial ante la familia real en 1625 lucieron vestidos en escena valorados en 500 escudos, lo que equivaldría en la actualidad a más de 50.000 euros. Abultadas cifras que se quedan en nada si las comparamos con el valor de las joyas que portaba el actor que interpretó a Mercurio en la comedia de temática mitológica con la que los jesuitas agasajaron al legado pontificio Francesco Barberino en 1626, pues según los datos que se aportan en el impreso que da cuenta del espectáculo el valor de las alhajas en la actualidad sobrepasaría holgadamente los cinco millones de euros:

El traje fue cotilla Romana, con tres ordenes de chias de tela de oro verde, largueada, y quajada de passamanos de oro con el viuo y canto de seda negra, y en cada pendiente de las chias vna rosa de rubies, o diamantes: calçon era de la misma tela, y guarnicion, botilla plateada con alas a los lados, y en cada laçada rosa de esmeraldas, y por la boca de perlas, y diamante [...] fiauanle tres rosas, dos a los hombros, y otra en medio de la espalda, de tantos y tan ricos diamantes, que pudiera dudarse si lo eran, si su brillante no lo acreditara. En la cabeça lleuaua por adorno vnos apretadores de diamantes en forma de corona sobre cabellera rizada; su valor no lo tenía en la estimacion; y sin duda se persuadieran los que vieron juntas tanta infinidad de diamantes, que no auia mas que ver en el mundo, si en el segundo traje que sacó [...] no desengañara su persuasión. Las rosas de los hombros, y espalda se precieron en mas de 40.000 ducados.¹³⁸⁰ Al cuello traia pendiente vna vanda de rubies con vn petoral de diamantes, que junto con la propiedad del color y habito, admirava su riqueza. El morrion era de tafetan verde sacado bocados sobre belillo de plata, bordado todo de perlas, que con ser mas de quatro mil perlas las que traía, no auia ninguna que por lo menos de lance no huuiesse costado mas de quatro escudos.¹³⁸¹ Ocho rosas de diamantes entorno de las aletas, y gran cantidad de rubies que en insignia del birrete Cardenalicio, junto con ser hermosa, a los aduertidos les parecio muy puntual, y ajustada gala al intento (Simón Díaz, 1952: 417-418).

¹³⁷⁹ Recuérdese que el escudo era una moneda que pesaba 3,38 gramos de oro de 22 quilates; por tanto, el peso en oro de la bandilla sería de 473,2 gramos que, en la actualidad, a un precio aproximado de 32 euros por gramo de oro de pureza similar, tendría un valor de unos 15.142 euros.

¹³⁸⁰ Como quedó dicho, el ducado era una moneda de oro de 23 $\frac{3}{4}$ quilates que pesaba 3,52 gramos (Font, 2005: 335), por lo que el peso en oro de esos 40.000 ducados tendría en la actualidad un valor aproximado de unos 4.800.000 euros.

¹³⁸¹ Según los datos que aporta el relator y las cifras que barajábamos dos notas atrás, el precio de las perlas a día de hoy excedería el medio millón de euros.

Dejando a un lado el hecho de si estas exorbitantes sumas son creíbles o no,¹³⁸² lo cierto es que parecen evidenciar que entre las familias pudientes que confiaban la educación de sus vástagos a los jesuitas había cierta tendencia por exhibir en las tablas su riqueza y solvencia económica a través de la indumentaria que lucían los niños actores, mostrando las familias nobles, por un lado, que su poder económico era acorde a sus títulos y posición social privilegiada, y los burgueses adinerados, por otro, que sus aspiraciones nobiliarias y de ascenso en el escalafón social (Colás y Serrano, 1996: 23-24) eran legítimas, por lo que a nuestro parecer, como ya apuntamos en la introducción de esta tesis, es bastante probable que entre estas familias hubiera cierto pique por mostrar las mejores galas en escena y sobresalir sobre el resto de participantes del espectáculo, potenciando de esta manera la magnificencia escénica del teatro escolar jesuita. A este respecto cabría apuntar, a nuestro juicio, que es posible que esta rivalidad fuera aprovechada, e incluso alentada de forma indirecta, por los dramaturgos de la Compañía, pues en esas multitudinarias escenas en las que se congrega a gran número de discentes en las tablas, elemento espectacular característico del teatro jesuítico como ya hemos apuntado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis, parece que subyace cierta intencionalidad de posibilitar que los estudiantes pertenecientes a familias pudientes participaran en la función con independencia de sus dotes artísticas, ya que al actuar muchos de los niños en estas escenas como comparsas mudos podían lucir lujosas galas en las tablas¹³⁸³ sin declamar un solo verso, acrecentando con su mera presencia en el escenario el lujo y boato desplegado en la representación.

Por último, estimamos oportuno dedicar unas líneas a la interpretación de personajes femeninos por parte de los discentes en estas funciones; como quedó apuntado al hablar del teatro jesuítico como recurso pedagógico en el apartado introductorio de esta tesis, en los reglamentos de la Orden que emanaban desde Roma se ‘recomendaba’ que las obras compuestas por las plumas ignacianas no incluyeran

¹³⁸² Recuérdese que, como ya apuntamos en la introducción de esta tesis, el principal fin de estas relaciones era ponderar la imagen del organizador del evento, por lo que los relatores, vinculados directamente con las personalidades o instituciones que habían organizado los espectáculos, tendían a la exageración en sus descripciones.

¹³⁸³ Según anotamos en su momento, en el *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, al escenificarse el primer encuentro entre el jesuita navarro y el rey de Bungo, se apunta que la comitiva de portugueses que acompaña al santo debe aparecer “con la mayor bizarría de plata y oro que fuere posible, y el número será todos los más que se pudiere” (García Valdés, 2010: 167), o que en las postrimerías de *El triunfo de Fortaleza* una acotación señala que los estudiantes que portan al niño que representa el alma de San Ignacio debían salir al tablado “lo más ricamente que se pudiere” (f. 326v), por lo que entendemos que los dramaturgos jesuitas debían aprovechar estas escenas para involucrar a estudiantes adinerados con pocas habilidades interpretativas.

papeles femeninos con el fin de evitar, en nuestra opinión, que los estudiantes tuvieran que travestirse en el escenario,¹³⁸⁴ ya que su aparición en las tablas vistiendo ropajes de mujer podía resultar, en cierta medida, incómoda. Sin embargo, la presencia de estos personajes en los espectáculos dramáticos organizados por los colegios jesuitas no solo fue una constante, sino que, además, con el paso del tiempo, la incomodidad de este travestismo escénico se fue acrecentando, pues el hecho de ir incorporando las obras teatrales ignacianas subtramas de corte amoroso propiciaba que en escena se presentara a personas del mismo sexo que establecían lazos sentimentales entre sí. Ante tal tesitura podría pensarse en la participación de actrices en estos espectáculos dramáticos con el fin de evitar situaciones incómodas o impropias en el escenario; sin embargo, según la información que aporta la documentación que hemos manejado durante nuestra investigación, los personajes femeninos en las comedias que presentaban tramas amorosas plenamente desarrolladas también eran interpretados por los estudiantes de los colegios jesuitas: así, por ejemplo, podemos recordar las dos obras protagonizadas por San Francisco de Borja compuestas por los padres Fomperosa y Calleja con motivo de festejar su canonización en el Colegio Imperial, en las que tenían cabida, según vimos en su momento, sendas intrigas amorosas, cuya puesta en escena, tal y como se afirma en los *Días sagrados y geniales*, fue llevada a cabo por “los niños, que estaban escogidos para los papeles lo más selecto y primoroso de los Estudios” (f. 86r). Podríamos apuntar algún caso más, al margen del teatro hagiográfico protagonizado por los santos y beatos de la orden ignaciana, como el de *Vencer a Marte sin Marte*, fruto también del ingenio del padre Fomperosa; comedia mitológica compuesta para festejar la bodas de María Luisa de Orleans con Carlos II e interpretada, como recoge la portada de la suelta que recoge su texto, por “los estudiantes del Colegio Imperial, que se crían a la prudente, sabia y christiana educación de los RR. PP. de la Compañía de Jesús” (f. 1r), cuyo argumento no solo se sustenta en la trama amorosa protagonizada por Cadmo, Harmonía y Aristeo, sino que, además, de su lectura se desprende que por las tablas desfilaron, como mínimo, una veintena de personajes femeninos vestidos con ropajes de

¹³⁸⁴ Según refleja la documentación conservada, los papeles femeninos en los espectáculos teatrales jesuitas eran representados por los estudiantes. Uno de los testimonios más significativos a este respecto lo encontramos en una de las relaciones que dan cuenta del estreno sevillano de la *Tragedia de San Hermenegildo*, recogida por el profesor Alonso Asenjo en su edición crítica de la obra, en la que, como vimos, se incluye un breve listado de los actores que participaron en la representación, constatándose que el papel de la reina Igunda fue interpretado por un tal Lucas Justiniano y que los actores que representaban a las cuatro damas que la acompañaban fueron Agustín Pérez Osorio, Sebastián de Vivar, don Fernando de Porras y don Gregorio de Porras (1995a: 473).

mujer.¹³⁸⁵ Dicho esto, entendemos que la candidez propia de la juventud de los actores disculpaba la incomodidad e impropiedad de la representación de relaciones sentimentales por intérpretes del mismo sexo, por lo que cabría la posibilidad, a nuestro parecer, de que, de forma análoga a como sucedía en el teatro isabelino,¹³⁸⁶ los papeles femeninos quedaran reservados a los estudiantes de menor edad.

¹³⁸⁵ El uso de indumentaria femenina por parte de los discentes puede rastrearse en varios puntos de la suelta; así, por ejemplo, en el primer acto las didascalias apuntan que aparecían varios “pastores y pastoras coronados de flores” (f. 12r) –entendemos que su diferenciación genérica radicaba en las distintas prendas que lucían los niños en escena– o en los primeros compases del acto tercero se indica en sendas acotaciones que “Salen por una puerta de los lados Minerva y Febe con velos disfraçadas” y “Entranse y salen Belona y Marcionisa disfraçadas también con sus velos” (f. 25r).

¹³⁸⁶ Si bien la presencia de actrices en el ámbito teatral hispano puede constatarse ya en la segunda mitad del XVI, obteniendo estatus de legalidad en las postrimerías de dicha centuria (González Martínez, 2008b: 138-140), en el contexto teatral inglés, donde las mujeres tenían prohibido participar como intérpretes en los espectáculos dramáticos, los papeles femeninos quedaban reservados para los actores jóvenes (Taddeo, 1993: 63-64).

6. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas ha quedado constatada la evolución que experimentó el teatro hagiográfico jesuita, pasando de una propuesta genuina de dramatizar la santidad basada en la teatralización fiel de pasajes de la biografía del santo objeto de la composición, en la que primaba mostrar en escena un dechado de virtud que se desprendía, principalmente, de las interacciones que mantenía el protagonista en las tablas con el resto de personajes que intervenían en la composición,¹³⁸⁷ a abrazar el modelo de la comedia de santos comercial, entreverándose la materia hagiográfica con intrigas secundarias que, en algunos casos, llegan a estar directamente ligadas a la figura del santo; hecho que propiciará que quede relegada la fidelidad con respecto de las fuentes biográficas a un segundo plano, pues en aras de lograr una composición cohesionada argumentalmente los dramaturgos no dudarán en ir hilvanando en la trama pasajes de las biografías de los santos protagonistas aunque estos no sigan una correlación que se corresponda con lo atestiguado en las fuentes histórico-legendarias en las que se basan.¹³⁸⁸ Transformación que, además, se materializó en el paso de un ‘teatro de palabra’, en el que los prodigios atribuidos al santo eran elementos secundarios en la dramatización y, en consecuencia, podían ser simplemente verbalizados,¹³⁸⁹ a un ‘teatro de tramoya’ que favoreció también la conculcación de la fidelidad con respecto de las fuentes hagiográficas, pues con el propósito de incrementar la magnificencia escénica incorporando el mayor número de prodigios posibles en la representación, los dramaturgos, a tenor de los textos estudiados en esta tesis, no tuvieron muchos reparos al componer sus obras de incluir milagros obrados por el santo protagonista aunque estos no casaran con el periodo de su biografía que se estaba dramatizando.

¹³⁸⁷ Buen ejemplo de ello puede observarse en la anónima *Comedia de San Alejo* inserta en el ‘Códice del padre Calleja’, pues la virtud del santo queda perfectamente retratada en escena a través del maltrato que recibe de los que otrora fueran sus sirvientes.

¹³⁸⁸ Buena muestra de este desplazamiento puede observarse en las obras del padre Calleja, en las que, como hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, la materia hagiográfica no solo queda diluida en favor de las tramas secundarias, sino que, además, las licencias dramáticas son constantes, conculcando así el dramaturgo alcalaíno la fidelidad con respecto de la fuente histórico-legendaria que solían mostrar las composiciones jesuitas protagonizadas por santos en sus inicios.

¹³⁸⁹ Sirva de ejemplo de este carácter secundario de los prodigios obrados por los santos la *Tragedia Vicentina* del padre Bonifacio, pues el milagro de las pisadas impresas en una piedra que se atribuye a Vicente, como quedó dicho en la nota nº 272, a pesar de que no hubiera sido muy difícil de representar en escena, tan solo era referido verbalmente.

También ha quedado patente en esta investigación que las composiciones teatrales jesuitas eran algo más que meros ejercicios poéticos de corte académico-pedagógico, pues aunque tenemos constancia de este tipo de actividades en los colegios regentados por la Orden,¹³⁹⁰ lo cierto es que la gran mayoría de obras que hemos estudiado en esta tesis necesitaban grandes montajes escénicos para ser llevadas a las tablas que suponían ingentes costes económicos para la Compañía de Jesús; esfuerzo que, a nuestro juicio, no casaría con una práctica meramente académica destinada a un público escolar, sino que se trataba de espectáculos dirigidos a un público más amplio en los que, de la mano de santos y beatos, se pretendía encandilar al respetable mediante una espectacular puesta en escena. En cuanto a la poca calidad literaria que según algunos sectores de la crítica caracterizaba al teatro jesuita, si bien hemos podido constatar en esta tesis prácticas como la *contaminatio* que vienen a respaldar este juicio negativo,¹³⁹¹ lo cierto es que a lo largo de nuestra investigación nos hemos encontrado con piezas que, por lo general, si se vieran depuradas de sus referencias a la Compañía de Jesús, bien podrían adscribirse al ingenio de algún dramaturgo menor de nuestro Siglo de Oro, pues pese a lo circunstancial y, a veces, apresurado de su composición –hechos que, a todas luces, condicionaron la calidad literaria de los textos dramáticos jesuitas– las obras procedentes del *scriptorium* ignaciano no distan mucho artísticamente de las piezas de temática hagiográfica que se representaban en los teatros comerciales. Es más, incluso nos encontramos con obras como las debidas a las plumas de los padres Céspedes o Calleja que destacan por su buena factura literaria y cuyos textos evidencian que la Compañía de Jesús contaba con poetas dotados de gran genio compositivo que, de no haber recalado en la Orden siguiendo la llamada divina, bien podrían haberse ganado la vida como dramaturgos profesionales.

A poco que se indague en el teatro jesuita puede apreciarse que gran parte de las opiniones negativas que han lastrado tradicionalmente su investigación están fundadas en prejuicios y opiniones erróneas fruto del desconocimiento de la dramaturgia ignaciana en toda su magnitud. Mucho queda aún por estudiar en este ámbito, pues, por

¹³⁹⁰ En este grupo de actividades de carácter académico-pedagógico habría que incluir las declamaciones o las disputas, a las que hicimos alusión en la introducción de esta tesis, pues se trataba de actos públicos revestidos de cierto histrionismo, hecho que propiciaba que los propios jesuitas, según se desprende de la documentación conservada, las consideraran como actos literarios; valga de ejemplo de este parecer el siguiente extracto de la historia manuscrita del Colegio de Montesión: “Anse exercitado los estudiantes en actos literarios, especialmente los gramaticos en dialogos y disputas que an parecido muy bien” (Oleza y de España, 1926-27: 237).

¹³⁹¹ Recuérdese lo que apuntamos a este respecto en el estudio de la obra del padre Ximeno.

desgracia, gran parte de los testimonios que conservamos de este teatro siguen inéditos, contenidos principalmente en manuscritos preservados en bibliotecas de todo el mundo, esperando que la crítica rescate sus textos del olvido. Por nuestra parte, confiamos en que la labor investigadora que hemos llevado a cabo en esta tesis ayude a desterrar estos prejuicios y contribuya a que sea reconocida la importancia que en el contexto teatral de nuestro Siglo de Oro tuvo la dramaturgia jesuita, pues la práctica académico-artística de la Compañía no solo apuntaló el teatro profesional emergente de mediados del XVI nutriéndolo de actores y dramaturgos salidos de sus aulas, sino que también ayudó a consolidar en el siglo XVII el teatro como fenómeno de masas.

FINAL CONSIDERATIONS

We consider relevant to focus on a few aspects that emerged as noteworthy offshoots from the conducted research before passing to the conclusions chapter. Going over these aspects offers a more comprehensive view on Jesuit Drama and its hagiographical plays.

A fact that attracts attention when one submerges in the theater based on the lives of the saints of the Society of Jesus is the complex staging that some of these pieces needed in order to be played. As it can be remembered, many numerous references to the use of sophisticated scenic machinery were found. This demonstrates the massive economic means that the Jesuit invested in these theatrical performances. Many examples can be presented here, such as for instance the big cloud in which the Virtues descend onto the stage dancing in the first comedy of the Mexican bilogy inspired by Saint Ignatius of Loyola's life¹³⁹² or the fire spheres that appear over the head of the bonzes in *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente* and that disappear with the actors through trap doors. However, this is a feature of the Jesuit theater that cannot be generalized to all the colleges of the Order, as not all of them had enough economic solvency to use this complex machinery in their theatrical performances. The college of Valladolid can serve as an example on this level. Its delicate economic situation (Arranz, 2003: 147) is represented by the extensive use of curtains in the prodigies represented in father Salas's plays or ascribable to his genius, as we highlighted. In general, this was an economic way of showing miracles on the stage.

¹³⁹² It is the biggest scenic machine that we have found among the dramatic texts studied in this thesis, so, having in mind is possible that the Mexican bilogy, as mentioned, was not staged, we could think the Jesuits settled in Ciudad de Mexico would have performed the play using an smaller artifact. Nevertheless, we know those Jesuits used to deal with huge mobile machinery in their spectacles as evidences, for instance, the chronicle of the feasts dedicated to celebrate the canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier, since it is described in it an street performance of automatons at the entrance of the church of Saint Peter and Saint Paul college: "estava un tablado grande de y ensima tres figuras grandes disformes que representavan los tres enemigos del alma, y junto a ellos un serpentón grande con muchas cavesas, que representava los eresiarcas, y en lo alto, asia el un lado, estaba una nube que tenía dentro a los dos santos, Ygnaçio y Javier, la qual se fue moviendo poco a poco asia [hacia] las figuras dichas. Y en estando serca se abrió de repente, apareciendo dentro los dos Santos, los quales, saliendo de la nuve, arojaron unos rayos de fuego, el santo Ygnacio a los tres enemigos y el san Javier a la sierpe. Y, echo esto, se fueron retirando y entrándose dentro de la nube, la qual se volvió a su lugar y las figuras quedaron hechas senisa" (Alonso Asenjo, 2007: 35-36). Therefore, even though we believe this play was not staged, could had been possible the Jesuits included in its performance an scenic artifact as huge as it is inferred from the dramatic text.

Another aspect to be looked at is the huge variety of places where the Jesuit performed drama plays. This, which was briefly noted in the introductory chapter derived from the different contexts in which these spectacles happened. The preserved documentation reflects various locations as public spaces, either on stages or wagons,¹³⁹³ the facilities of the colleges, including churches despite the prohibition of this practice by the Order, or palatial halls.¹³⁹⁴ A good example of this can be found in the handwritten chronicle of the college of Montesion. This chronicle refers to theatrical performances in different facilities of the building, including the church¹³⁹⁵ or the halls of the Congregations, in particular the cavaliers and officials,¹³⁹⁶ located above the refectory,¹³⁹⁷ or the Congregation of the Holy Spirit.¹³⁹⁸ Other places that are noted in

¹³⁹³ We can mention the triumphal wagon that roamed the streets of Majorca on 29th July 1640 during the feasts dedicated to celebrate the first centenary of the Society of Jesus: “ivan en el 6 muchachos de las escuelas muy bien adereçados, que representaron las quatro partes del mundo Europa, Asia, Africa y America, la Fama y la Compañia de Jesus, los quales amodo de dialogo dieron razon de las fiestas que la Compañia queria hazer por el primer centenarío. Representaron en el Castillo real delante del Sr. Virrey delante el Sr. Obispo en su palacio, delante los Jurados en la plaça de Corte, delante de la Inquisicion, e Inquisidor, y en otras partes” (Oleza y de España, 1928-1929: 46).

¹³⁹⁴ On February 1628, to honor the beatification of the protomartyrs of Japan, the Jesuits established in Valencia organized a series of performances, five in total, along the city, moving around the actors on a wagon, “cosa más vistosa que en Valencia se ha visto” (Alonso Asenjo, 2015a: 16), and taking place four of these performances in private locations: the City Council, the Royal Palace, the bishop’s palace and the Court of the Inquisition.

¹³⁹⁵ The play based on the Stanislaus Kostka’s life performed in the church of the college with a wide variety of machinery and scenic resources, as we noted, should be remembered.

¹³⁹⁶ “[los] discipulos de la Clase de minimos con ocasion de la colocacion que se havia de hazer en ella del nuevo retrato de la Anunciata; tenian traçada una solemne fiesta [...] se hizo la fiesta no en su aula sino en la sala de la Congregacion, temiendonos ya de las quexas que podria haver por la estrechura del aula. Cupoles la suerte a dos discipulos de la misma clase de lo noble desta Ciudad de muy buenos ingenios; los quales por su orden subieron a la cathedra enfrente de un hermoso quadro que entonces se havia acabado para su aula de minimos. Desde alli el 1.º oró por espacio de un quarto y medio en alabanza de la Virgen con tanto ser y gracia que todos los que en esso tienen voto dixeron que no hizieran mas los retóricos. Luego oró el 2.º otro tanto sobre el mismo argumento tan bien como el 1.º. Acabado el otro rato de musica salieron siete diferentes condiscipulos que con varios generos de poesia labraron un ramillete de flores de virtudes que del vergel soberano de la Virgen havian cogido. Tras esso los dos 1.ºs niños baxaron a sus sillas y al poste para responder a modo de conclusiones. Eran todas acomodadas a la Virgen y a la fiesta de aquel Misterio con las quales assi los que respondian como los que argumentavan dieron grande gusto. No tardo mucho en salir un mensaje del monte Parnaso con dos artificiosas guirnaldas entregandolas de parte de las musas al niño que las havia pedido el qual las tomo y con avisadas razones anduvo sentandolas sobre las cabeças de los sustentantes. Salio finalmente el faraute de las musas y dando a Mallorca el parabien de los aventajados ingenios concluyo la fiesta. La qual honraron con su presencia el cabildo, los jurados etc. y por no poder entrar mas se huvieron de volver muchos. Los que la vieron salian admirados de ver en tan tiernos años acciones tan acertadas” (Oleza y de España, 1924-1925: 207).

¹³⁹⁷ The Congregation of cavaliers and officials, dedicated to works of charity, was founded in 1596. After a year had 125 members and increasing, number that forced the Congregation to meet at the rooftop of the college. In order to avoid this situation a hall was built above the refectory.

¹³⁹⁸ “Nuestros estudiantes han representado dos diálogos en la sala de la Congregacion del Espiritu Santo” (Oleza y de España, 1926-1927: 238).

the chronicle are the bishop's palace,¹³⁹⁹ the streets of Majorca¹⁴⁰⁰ and the viceroy's palace, where, as outlined before, the play based on the lives of Saint Ignatius of Loyola and Saint Francis Xavier was performed in front of four thousand spectators (Oleza y de España, 1924-1925: 319).

The theatrical invasion of spaces where everyday activities, which had little in common with the dramatic art, were carried out aimed the building of stages for this intent¹⁴⁰¹ that, in the case of hagiographical theater, allowed the use of scenic machinery in order to represent prodigies and miracles. As it was noted during the study of the pieces inspired by Ignatius of Loyola, the play represented at the viceroy's palace, mentioned above, included machinery that made it possible for some actors to fly on the stage. The scenic equipment that was present in the performance of fathers Bocanegra's *Comedia de San Francisco de Borja* on a stage which was built for that purpose and which was located in one of the yards of the Saint Peter and Saint Paul college is described in *Viaje por tierra y mar del marqués de Villena* as follows:

difícilmente podía romper camino la guarda para entrar al patio de los estudios, donde estava dispuesto un teatro quadrado [...] Estava de frente a compasada proporción erigido un vistoso arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus asuntos y lo hermosos de su pintura a la vista; tenía diez y siete varas de alto, de ancho quinze,¹⁴⁰² en un cuerpo de arquitectura fabricado en obra jónica de tres arcos: uno grande sobre que se fundó la fachada y dos menores a los lados, sobre que se levantaban dos maziços relevados en perspectiva [...] Dava remate al arquitectura sobre la cornisa, en la clave de una media naranja, una tarja en que estava un Jesús, armas de la Compañía, sustentada en los hombros de la Sabiduría y el Zelo; y por los lados sobre los maziços de los dos arcos las armas de su ex[celencia], estrivando en el un lado sobre los hombros de

¹³⁹⁹ “An se exercitado los Estudiantes de nuestras escuelas con actos literarios. Los de facultades superiores con conclusiones muy frecuentes. Los gramáticos con varias declamaciones, y disputas grande viveza, causando notable gusto sin enfado a los oyentes, y todas con los dialogos, siguen los estudiantes del uno entrase en el otro: los cuales se hicieron con la venida a esta Ciudad del Sr. Obispo D. Baltasar de Borja gran Padre y protector nuestro. El uno se represento primero en el palacio Episcopal, a gusto del S. Obispo, Virrey, Jurados, Canonigos, y Cavalleros de la Ciudad, y después se represento en la Iglesia de nuestro Colegio para satisfacer el deseo de muchos que lo instaron” (Oleza y de España, 1926-1927: 108).

¹⁴⁰⁰ “se representó una comedia en la Plaça del Castillo” (Oleza y de España, 1928-1929: 47).

¹⁴⁰¹ The building of ephemeral stages happened also in places that were used repeatedly for dramatic purposes, as the chapel of the Congregation of the Colegio Imperial de Madrid. This practice can be deducted from the preserved documentation: for instance, the chronicle that refers the play that was staged in front of the Kings on 5th November 1645 states that “se previno la capilla de la Congregación teatro antiguo de semejantes acciones formando un tablado bastantemente capaz en el frontis piso del altar y gradas bien colgado y alfombrado el tablado con una escalerilla q[ue] subía al 2º alto, toda cubierta de yedra y laurel” (Simón Díaz, 1952: 423), or father Fomperosa in *Días sagrados y geniales* relates that was built “en el teatro de los Estudios Reales un tablado muy capaz, adornado el frontis y los lados con bastidores de enrage” (f. 86r).

¹⁴⁰² As was noted several times, the length of the Castilian ‘vara’ was 0.8359 meters, so, according to this measurement, the stage was around fourteen meters tall and twelve and a half meters width.

Minerva y Marte y en el otro sobre los de la Nobleza y Fama [...] Levantose esta arquitectura sobre el tablado de la representación, y sus arcos servían de entrada y apariencias a los representantes (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, ff. 1r-2r).

In our opinion, the best testimony of these complex stages can be found in the description of the “teatro” that was built in the chapel of the Congregation of the Colegio Imperial de Madrid for the performance of *Obrar es durar*, where the Italian scenographer Cosme Lotti collaborated:

Era una pieça muy capaz [...] Excelente la arquiteura y el adorno con gradas que la rodean toda, y sobre ellas varandillas de hierros y bronce. A la mano derecha se levantó el tablado, alto dos varas hasta el plano. En este espacio se pintaron de estremado pincel algunos pedaços de montes que despeñavan desde sus cumbres un río de agua tan propio que parece que víamos en él crecer la espuma y ensortijarse las ondas. Las raíces deste peñasco despedaçava por un lado una gruta por donde se asomava, erizando la guedeja, un león haziendo ademán de salir [...] Al otro lado havia espadañas y lirios y algunos conejuelos roçando la hierva, y de una y otra parte dos árboles, que poniendo el pie sobre el monte, y engrosando los troncos, subían torciendo las ramas hasta lo alto del techo, adonde se juntaban los dos haziendo un arco, dexando en medio desembaraçada la vista del tablado hasta arriba [...] Lo interior del teatro se levantó alto quarenta y cinco pies, y ancho cuarenta,¹⁴⁰³ en forma perfectísima, rematando en un cielo de media concha que pudiera tener por perlas estrellas. Era todo azul manchado de nuves, entre luzientes y pardas, y en medio una mayor, no circular como la suele hazer la corta invención española, sino dilatada por el manto del aire. Sobre esta puso los pies la Fama quando salió la primera vez, como diremos luego.¹⁴⁰⁴ Debaxo deste cielo se comprehendieron tres diferencias de tablados que se fueron mudando conforme la traça lo pedía, una de castillo fuerte, otra de monte y la última de floresta (*Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte*, ff. 2v-3r).

The back of these stages, as can be deduced from the dramatic texts which were studied during this research, used to be segmented in niches like the commercial theaters. This is a fact that is also reflected in several chronicles of Jesuit celebrations and spectacles: the chronicler of the feasts in which the Jesuits who settled in Madrid celebrated the beatification of Francis Xavier mentioned the plan of having a performance of a play “en la calle, donde estavan prevenidos tablados y todo lo demás necesario para las apariencias” (f. 7r). Therefore, the stage should include a structure

¹⁴⁰³ Three Castilian feet, as already mentioned, equaled a ‘vara’, so the stage was 15 ‘varas’ tall, around twelve meters and a half, and almost eleven meters width.

¹⁴⁰⁴ This “nube” was a flying artifact: “A esta sazón se rasgava el cielo del tablado, y sobre una nuve se mostró la Fama en un trono de luz tan propia que se la pudiera prestar a las estrellas” (*Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte*, f. 5r).

segmented in spaces that made possible the representation of these “apariencias”.¹⁴⁰⁵ The use of niches is also reflected in *Traslado de una relación que escribió un caballero desta Corte*. Both the wall and the mount in which the action of *Obrar es durar* happens were represented by painted canvases that were changed during the performance.¹⁴⁰⁶ Also, the actors that played in those scenic spaces had to do it in a structure that was behind these canvases. Frame that also made possible to represent at two heights, as, according to the chronicle, at the end of the first act with the echo of “unas voces, que iban haziendo plaça, se abrió lo superior del monte, descubriendo un trono” (f. 5r) or, at the beginning of the second one was opened “la boca de la sima de la humildad, desde lo alto hasta el suelo, y por ella salieron al son de clarines y caxas el Zelo ardiente con el Jesús de diamantes en el pecho” acompañado de “el Estudio, y el Culto y el Valor” (f. 5v).

At this point, thought should also be given to how these complex staging were financed. According to the data offered in the chronicles it can be assumed that the ones who paid for the huge expenses of the Jesuit performances were the colleges themselves. However, even though documentation was to found on the participation of public institutions¹⁴⁰⁷ or personalities¹⁴⁰⁸ when these spectacles were third party funded, the norm is to obviate who paid the expenses, fact that invites to consider that it was actually the Order who used to do it. In this respect it can be concluded that, when the chronicle about the feasts organized in Madrid to celebrate Francis Xavier’s

¹⁴⁰⁵ A similar structure seems to be referred in the chronicle that relates the performance of *Las victorias de la Fe*, dialogue that was staged to celebrate the first centenary of the Society of Jesus inside the church of the college of Valencia: “un tablado capacísimo que tomó todo el presbiterio [...] con sus divisiones en las cortinas, que servían de puertas para entrar y salir” (Alonso Asenjo, 2015b: 17-18).

¹⁴⁰⁶ “Oyose un ruido, grande señal de la mudança que había de suceder, y con este rumor se hundió el castillo y apareció en su lugar un monte, representación del siglo, pintado en lienços de valiente pincel, tan al natural que juzgava la imaginación que podía asirse de las peñas” (*Traslado de una relación que escribió un caballero desta Corte*, f. 5r).

¹⁴⁰⁷ The performances which with the Council of Mexico City collaborated in the celebrations for the Francis Xavier’s beatification and Francis Borgia’s canonization should be remembered.

¹⁴⁰⁸ The preserved documentation give names of several benefactors of the Society of Jesus that contributed economically with their celebrations, as Francisco García del Fresno, who financed, according to Sánchez del Castellar’s chronicle about the feasts in Manila to celebrate Francis Borgia’s canonization, the performance of two plays, one inspired by Saint Ferdinand (f. 8r) and other composed by father Céspedes (f. 9v), or Alejo de Marimón, who contributed, as notes Francisco Ruiz, with the celebrations organized by the Jesuits settled in Gerona to honor the canonizations of Ignatius Loyola and Francis Xavier: “Al tiempo del evangelio y alçar salió un coro de seis angelicos, hermosísimos en el rostro y riquísimos en el vestido, con hachones encendidos en la manos, y hecha reverencia con gracioso donaire, asistieron el tiempo que se acostumbra, este y los días siguientes. Al alçar la hostia entonó la capilla con singular arte una no menos aguda que bien cantada letrilla, saludando de fuera un golpe de morteretes [...] Corría la fiesta de la iglesia a cuenta de don Alexos de Marimón, governador deste Principado” (f. 8r).

canonization, alluded in the previous paragraph, states about the abovementioned play that its author “servicio no solamente mereció con el santo, sino también obligó a los padres de aquella casa a que, recibiendo su buena voluntad, diesen lugar a que se representase” (f. 7r)”, what the chronicler actually meant was that the Jesuit were ‘forced’ to organize its staging, with the human and economic effort that this performance required.¹⁴⁰⁹ Nevertheless, Florencio Segura notes that in the Spanish National Historical Archive there is a list of all the donations from “las familias y amigos del Colegio” which were used for financing this celebration (1982: 20). Therefore the fact that the families of the wealthier actors contributed to pay the expenses of these spectacles from time to time cannot be discarded even though there is not documentary proof of this practice.¹⁴¹⁰

As these dramatic spectacles were fairly frequent in the Jesuit schools, it seems logical that, in order to reduce costs, many of the stages that hosted them were demountable and used, in whole or in part, year after year and performance after performance. Even though the documentation that was used in this research barely reflects this practice, this opinion is nothing but a mere conjecture.¹⁴¹¹ Some scenographic elements must have been also reused, especially those which were more complex or magnificent. This fact, in our opinion, can be seen in the chronicles. In the study of *La gran comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente* it was highlighted an appearance that involved a ship, two actors and an sculpture of Francis Xavier, described in the dramatic text as follows: “Aquí se descubre en el vestuario con alguna lejana perspectiva un batel, dentro Maluco y Coralia, y una estatua de San Javier lo más parecida que se pueda al que le representa” (Arellano, 2006a: 175). Albeit little

¹⁴⁰⁹ In this celebrative context was also planned the performance of an allegorical drama play in the chapel of the Congregation, addressed to a distinguished audience, so the ones in charge of the dramatic activities at the Colegio Imperial saw their work increased.

¹⁴¹⁰ While the preserved documentation notes that the families of the actors bore the outfits that were shown on stage, nothing is mentioned about the participation of the students’ relatives in defraying the costs derived from staging. According to this, we understand that their collaboration, in case of happening, was not usual or generalized, being only a simple donative among the many that the Jesuit schools received from their benefactors.

¹⁴¹¹ We have tried to locate this practice in the Colegio Imperial de Madrid, as is the academic centre from which more chronicles of spectacles are preserved. However, the information that those texts offer is a little vague: even though the account that relates the performance of the allegorical dialog that was performed in 1626 before the Cardinal Barberino notes that the stage was “hecho para ella algo retirado” (Simón Díaz, 1952: 415), statement that could be interpreted as that was built only for this play, the chroniclers tend to describe these stages with adjectives as ‘espacioso’ or ‘capaz’ –as we highlighted on the note 1358– without giving more information. In fact, the only stage used at the Colegio Imperial of which we know the measures is the one, as seen before, used in the performance of *Obrar es durar*, so, unfortunately, that lack of details does not allow us to compare those stages in order to look for similarities between them.

attention was paid to this appearance due to the fact that it was quite common in theaters back then to represent water in movement with machinery, what is more striking, in our opinion, is that in *Traslado de una relación que escribió un cavallero desta Corte* a similar scenic element is described:

en lo más retirado del tablado apareció entonces [...] con ondas, ni bien negras ni bien cerúleas, pero tan hinchadas y inquietas que havían hurtado la soberbia al océano. Venía sobre ellas un barco, dando vaivenes sobre los pies de los remos, al compás del movimiento de las aguas. Dentro navegaban el Mundo, el Vulgo, su lacayo, y era piloto el Olvido (f. 6v).

According to the chronicler, the appearance was “hermosísima y de las más raras que puede inventar la imaginación” (f. 6v). Therefore it is important to question whether the Jesuits settled in Madrid, due to the magnificence of this artifact, kept it in order to use it in upcoming performances. In our opinion, the similarities between both scenic elements, which happen to take place decades apart, will point at this possibility. As was highlighted before, father Calleja included this prodigy refashioning Francis Xavier’s life, as according to the hagiographic sources this episode happened after the saint left Japan. That being said, in our view it could be possible that the Jesuit playwright, having at his fingertips the artifact described in the chronicle of the performance of *Obrar es durar*, included this appearance to show another miracle attributed to Francis Xavier on stage. This aimed to amplifying the grandeur of the dramatic spectacle.¹⁴¹²

Furthermore, the multiplicity of scenic spaces conditioned the presence of audience, since the measures of the places that hosted Jesuit performances limited the number of attending public to the spectacle¹⁴¹³ and determined its location in these ‘improvised theaters’. In this way, the plays addressed to the masses were performed in big spaces, such as the churches of the schools, where stands were built. These stands allowed the distinguished sector of the audience to enjoy the spectacle comfortably. Also, the performances took place in open spaces, such as the gates of the cemetery of

¹⁴¹² As was said at the study of *La gran comedia de San Francisco Xavier, el sol en Oriente*, we do not have complete certainty of the staging of this play in the Colegio Imperial, so, in our opinion, this scenic resemblances could back the hypothesis of the performance of Calleja’s play in Madrid.

¹⁴¹³ These limitations are reflected, for instance, in the chronicle of the feasts that took place in Toledo in order to celebrate the canonizations of Ignatius of Loyola and Francis Xavier: “A la tarde hubo una comedia de nuestro santo padre Ignacio a que acudió todo lo principal de la ciudad, y se fue infinita gente por no poder caber en el patio donde se hizo ni en la iglesia, de donde podía verse” (*Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y San Francisco Xavier*, f. 22r).

the Society of Jesus in Lima, where the *Coloquio de la historia del patriarca Joseph* was played in 1610 to celebrate Ignatius of Loyola's beatification. In this particular case, as the chronicle of the performance reflects, the surroundings were conditioned to host the highest possible number of people and accommodate the Limean personalities conveniently:

Mas lo que mayor la causó fue el teatro a donde esta representación se hizo, que fue en la puerta y cimiterio de la Compañía, y por ser el espacio corto se hubo de derrivar parte de una casa, con que quedó todo tan proporcionado que si fuera mayor no se oyera el coloquio y si menor no cupiera tanta gente. Estuvieron todos los tribunales de Lima, que nunca se han visto juntos sino en esta ocasión. A la mano derecha en unos tablados altos estuvo el señor virrey con la Real Audiencia, y al otro lado el señor arzobispo con el Cabildo eclesiástico [...] Mas abaxo destos estaban otros tablados, a donde estaban las señoras principales, y para las que no cabían en ellos hubo un espacio señalado a donde cupieron muchos. Sobre los techos de las casas se levantaron otros tablados grandes con sus gradas, que hizieron obra con los de abaxo, y cupo mucha gente en ellos [...] Delante del tablado estaban las religiones y colegios, todos los cavalleros, y en una larga calle [...] lo demás del pueblo. Havría con todo esto más de cinco mil personas [...] La disposición de todo esto se deve al Cabildo desta ciudad, que con grande liberalidad y voluntad se encargó de obra tan insigne, pareciéndole muy poco haver gastado en solo el adorno deste teatro más de mil y trezientos pesos¹⁴¹⁴ (*Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*, f. 7r).

The spectacles celebrated in smaller spaces had a more private character, since the audiences consisted in local personalities among which were noble, civil or ecclesiastic ones. This fact caused, as it is reflected in the preserved documentation, that some plays had to be staged several times. This can be observed, for instance, in the dialogue based on Francis Borgia's life whose performance was included in the feasts organized by the Jesuit settled in Cadiz to celebrate the saint's canonization¹⁴¹⁵ that, as was said, was staged four times. Something similar happened to some plays performed by the students of the Colegio Imperial de Madrid, such as the allegoric dialogue that took place during the celebration of Francis Xavier's beatification, in which the different parts of the

¹⁴¹⁴ As was noted before, the 'peso' was a silver coin that weighted 27 grams, so the value of the equivalent amount of silver of those 1.300 'pesos' nowadays will be 16.000 euros.

¹⁴¹⁵ The chronicle does not state where was the play performed, but according to the illustrious audience that attended the spectacle –“a los dos ilustrísimos cabildos”, “los reverendísimos padres prelados de las sagradas religiones” o “el concurso religioso y nobilísimo que deseava oír el coloquio” (ff. 5r-6r)–, the play might be staged in a not very spacious location, as is not reflected the presence of common people among the audience.

world dispute for the Navarrase Jesuit.¹⁴¹⁶ Other examples that can be mentioned here are fathers Fomperosa and Calleja's plays that were staged to celebrate Francis Borgia's canonization.¹⁴¹⁷

It is also considered necessary to make some comments about the Jesuit theater function in propaganda, an aspect that was highlighted in the introductory section of this thesis. As it was previously mentioned, the Society of Jesus used the dramatic art not only as a pedagogical tool, but to transmit a positive image of the Order that could help to gain the support of new benefactors. However, the Jesuits were not the only ones who used this theater to improve their public image, but also the families of the actors that were involved in these spectacles. As it is reflected in the preserved documentation, many of these actors were members of the most illustrious local families. Consequently, the Jesuit stages served as showcases of these families' wealth, fact that explains the luxury and pomp that students showed on the performances. Due to the physical limitations of these 'improvised theaters', the best spectacles to show off this richness through clothing were the triumphal cavalcades and public masquerades that Jesuits included in their feasts and celebrations, but as students used to parade in crews wearing similar outfits¹⁴¹⁸ there was not much scope besides the general splendor to stand out

¹⁴¹⁶ "Este mismo día por la tarde en el teatro de los estudios y Capilla de la Congregación se representó la primera vez con muy grande aparato un diálogo muy bueno, del qual hablaré en la fiesta del lunes de la semana siguiente, que fue el día en que se hizo a su magestad con más aparato y grandeza que en las otras vezes [...] El martes [...] vino segunda vez a honrar la fiesta con su presencia el señor arzobispo de Burgos [...] y para su ilustrísima y todos los demás personajes que habían sido combidados, y otro gran número de señores consejeros, cavalleros y religiosos graves que concurrieron se hizo segunda vez el diálogo [...] El lunes siguiente [...] a las tres de la tarde vinieron al colegio la magestad el rey nuestro señor, sus altezas del príncipe y princesa, con los serenísimos infantes don Carlos, don Fernando y doña María. Entraron por la iglesia [...] dieron una buelta al patio para ver las poesías y el demás ornato que en él había. De allí se fueron derechos al teatro de los estudios a un balcón, o tribuna grande que en él hay [...] donde estava prevenido el estrado en el medio, entre dos canceles, para las personas reales [...] y el cuerpo del teatro se llenó de gran número de grandes, títulos, cavalleros, religiosos y de toda la casa real, que no se dio lugar este día a otra gente" (*Relación de las fiestas que se han hecho en esta villa y corte de Madrid en la beatificación de San Francisco Xavier*, ff. 4v-8r).

¹⁴¹⁷ "Representáronse después de los ensayos generales quatro vezes, combidando para estas tardes a los señores de los Consejos, a la Villa y a las Religiones que habían celebrado la fiesta eclesiástica, insinuando en este devido reconocimiento las obligaciones en que estava el colegio, componiéndose el teatro de selectos y nobilísimos auditorios, singularmente autorizados de muchos prelados eclesiásticos, los señores deudos del santo y otros muchos señores de la primera grandeza" (*Días sagrados y geniales*, f. 89v).

¹⁴¹⁸ Take for instance the description of the 'Crew of the Prudence' that participated in the masquerade celebrated on 14th February 1610 in Granada: "Ivan tras este carro las quadrillas de las virtudes a cavallo, por este orden. Primero la Prudencia como guía y gobierno de las demás virtudes, ricamente adereçada ella y su quadrilla de color presado. Precedía ella en un cavallo ricamente enjaeçado, vestida con vaquero de raso presado guarnecido de pasamanos de oro, manga perdida y otra puesta de tela. Las joyas que llevaba eran de mucho precio y calidad. Iva coronada de laurel contrahecho de oro y seda, y una hermosa garçota en la frente [...] Tras ella iba toda su quadrilla de las virtudes que pertenecen a su integridad [...] vestidas de la misma librea, y adreços muy costosos y vistosos. Ivan todas coronadas las cabeças con

among the participants in the pageant. Hence, the dramatic spectacles were the best place for the students' families to unleash the pomp and luxury. Some of them even changed into several costumes, all very sumptuous, during the same play. The chronicle that refers to the performance of the *Coloquio de la historia del patriarca Joseph* in Lima presents a good example. The text in this chronicle, as it was noted before, states that more than seventy characters participated in the play, and all of them changed their clothes several times:

Cada uno mudó quatro y cinco vestidos, que el que menos valía no se haría con trezientos pesos.¹⁴¹⁹ Y no fue menos de ver la diversidad de turbantes que sacaron, llenos de joyas y flores de seda, todos con notable curiosidad hechos. Apreciouse lo que en este coloquio se sacó de joyas, vestidos, etc. en más de quatrocientos mil pesos,¹⁴²⁰ y no se encarece nada (*Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*, f. 7r).

A similar situation can be found in the performance of the play inspired by Francis Borgia's life that was staged in Granada in order to celebrate the saint's canonization. According to the chronicler's words, the outfits "fueron luzidísimos, de mucha costa y ostentación, todos nuevos para el caso. Muchos tuvieron duplicados vestidos para los diferentes pasos del acto"¹⁴²¹ (*Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el colegio de la Compañía de Granada a su gran padre San Francisco de Borja*, f. 9v). This pomp, as it is reflected in the preserved documentation, seems to be even more utmost in the 'private' spectacles: according to the relate of the celebrations that took place in Valencia to honor the protomartyrs of Japan, the kid "que

lauros y joyas" (*Relación de la fiesta que en la beatificación del beato padre Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, hizo su colegio de la ciudad de Granada en catorze de febrero de 1610*, f. 50r).

¹⁴¹⁹ As the chronicler estimates, the equivalent in silver of each outfit will be priced around 3.800 euros as minimum nowadays.

¹⁴²⁰ Its value will currently rise up to five million euros.

¹⁴²¹ According to these references we could think that all the students involved in these spectacles pertained to noble or wealthy families. In fact, it seems that this is suggested in some chronicles, as the one that relates the feasts organized by the Jesuits settled in Toledo in order to celebrate the canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier, since the chronicler states that all the actors that participated in the dialogue performed on 28th July 1622 were "hijos de personas principales desta ciudad [...] ricamente vestidos, que sus padres se esmeraron en ataviarlos de grande gala y riqueza" (*Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y San Francisco Xavier*, ff. 15r-15v). However, as mentioned, we have constancy that some spectacles were financed by benefactors of the Society of Jesus, fact that aimed the participation of students from humble backgrounds. A good instance of this practice is given by Sánchez del Castellar in his chronicle of the Philippine feasts to celebrate Francis Borgia's canonization, because when he relates the performance of *Los amantes de la fe* states that Francisco García del Fresno financed its expenses, embellishing "el teatro con vistosa diferencia, y con la misma se vistieron a su costa todos los recitantes" (f. 9v).

representaba la Compañía se le rompió en el Real una bandilla de peso de ciento y cuarenta escudos con muchas piezas” (Alonso Asenjo, 2015a: 31), which value nowadays will exceed 15.000 euros,¹⁴²² or as mentioned when we studied the plays inspired by Francis Borgia’s life, some of the actors that participated in the biology performed at the Colegio Imperial before the Royal Family in 1625 showed costumes on the stage which were valued for around 500 ‘escudos’, an amount that is currently worth more than 50.000 euros. These figures do not compare to the value of the jewels worn by the actor who played Mercury role in the mythological play that was staged before Francesco Barberino in 1626, since according to the chronicle relating the spectacle the value of the gems nowadays exceeds five million euros:

El traje fue cotilla Romana, con tres ordenes de chias de tela de oro verde, largueada, y quajada de passamanos de oro con el viuo y canto de seda negra, y en cada pendiente de las chias vna rosa de rubies, o diamantes: calçon era de la misma tela, y guarnicion, botilla plateada con alas a los lados, y en cada laçada rosa de esmeraldas, y por la boca de perlas, y diamante [...] fiauanle tres rosas, dos a los hombros, y otra en medio de la espalda, de tantos y tan ricos diamantes, que pudiera dudarse si lo eran, si su brillante no lo acreditara. En la cabeça lleuaua por adorno vnos apretadores de diamantes en forma de corona sobre cabellera rizada; su valor no lo tenía en la estimacion; y sin duda se persuadieran los que vieron juntas tanta infinidad de diamantes, que no auia mas que ver en el mundo, si en el segundo traje que sacó [...] no desengañara su persuasión. Las rosas de los hombros, y espalda se precieron en mas de 40.000 ducados.¹⁴²³ Al cuello traia pendiente vna vanda de rubies con vn petoral de diamantes, que junto con la propiedad del color y habito, admirava su riqueza. El morrion era de tafetan verde sacado bocados sobre belillo de plata, bordado todo de perlas, que con ser mas de quatro mil perlas las que traía, no auia ninguna que por lo menos de lance no huuiesse costado mas de quatro escudos.¹⁴²⁴ Ocho rosas de diamantes entorno de las aletas, y gran cantidad de rubies que en insignia del birrete Cardenalicio, junto con ser hermosa, a los aduertidos les parecio muy puntual, y ajustada gala al intento (Simón Díaz, 1952: 417-418).

Leaving aside if these figures are credible,¹⁴²⁵ there is a significant evidence of the tendency among the students’ families to show their wealth on stage through the outfits that the actors wore, reflecting the noble families that their economic power was

¹⁴²² Here should be recalled that the ‘escudo’ was a 22-carat gold coin that weighted 3,38 grams. Hence, the weight of the ‘bandilla’ would be 473,2 grams that, currently, with an approximate price of 32 euros per gram would have a value of 15.142 euros.

¹⁴²³ As noted before, the ‘ducado’ was a 23 ¾-carat gold coin that weighted 3,52 grams (Font, 2005: 335), so those 40.000 ‘ducados’ would have an approximate value of 4.800.000 euros.

¹⁴²⁴ According to the information given by the chronicler and the figures referred two notes before, the price of the pearls would exceed half million euros nowadays

¹⁴²⁵ The chroniclers used to be related with the ones who organized the spectacles, hence they tended to exaggerate in their accounts in order to praise them and improve their public image, as said in the introductory chapter of this thesis.

according to their titles and privileged social position, and the moneyed bourgeois ones that their endeavor to become members of the nobility (Colás y Serrano, 1996: 23-24) was legit. As it was highlighted in the introductory chapter of this thesis, is quite probable that among the families was a kind of competition in order to show on stage the best clothes and stand out from the other participants in the spectacle, improving consequentially the magnificence of the Jesuit theater. In this regard, it should be noted, in our opinion, the possibility that the Jesuit took advantage from this competitive climate, and even encouraged it indirectly, since in those multitudinous scenes that congregate many actors on the stage, spectacular feature characteristic of the Jesuit theater as we have highlighted many times in these pages, seems that lies the aim of making possible the students of wealthy families to participate in plays regardless of their artistic talents. Many of the actors that participated in these scenes played silent roles, so they could show luxurious clothes on stage¹⁴²⁶ without reciting a verse, increasing the splendor of the spectacle just with their mere presence.

Lastly, we consider opportune to dedicate some words to the play of drama roles on stage by the students of the colleges in these theatrical performances. As it was noted in the introductory chapter when the use of dramatic art with academic purposes was discussed, it was ‘recommended’ to the Jesuit playwrights, as per the rules of the Order emanating from Rome, not to include female roles in the plays. The aim of this was to avoid, in our opinion, that the students transvest on stage,¹⁴²⁷ as it would cause awkwardness. However, these roles in the Jesuit theater were a constant from the very beginning. Furthermore, the awkwardness of this scenic transvestism increased as time went by and these plays included secondary plots that fostered to show on stage same gender actors establishing sentimental relationships. At this point we could think of

¹⁴²⁶ At this point should be remembered that in the *Coloquio de la conquista spiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, during the first encounter between the Navarrese Jesuit and the King of Bungo it is noted that the entourage that accompanies Francis Xavier must appear on stage “con la mayor bizarría de plata y oro que fuere posible, y el número será todos los más que se pudiere” (García Valdés, 2010: 167), or that at the end of *El triunfo de Fortaleza* it is said that the kid who represented Saint Ignatius of Loyola’s soul might be dressed “lo más ricamente que se pudiere” (f. 326v). That said, we understand the Jesuit playwrights might use these scenes to involve wealthy students with little acting skills.

¹⁴²⁷ As it is reflected in the preserved documentation, the female roles in these dramatic spectacles were played by the students. A very significant testimony of this is one of the chronicles that relate the performance of the *Tragedia de San Hermenegildo* in Seville, whose transcription was included in the critical edition of the play carried out by Alonso Asenjo. Text that offers a list of actors that participated in the spectacle where is stated that the role of Queen Igunda was played by a certain Lucas Justiniano, and that the four ladies who conformed Igunda’s suit were played by Agustín Pérez Osorio, Sebastián de Vivar, don Fernando de Porras and don Gregorio de Porras (1995a: 473).

actresses participating in these dramatic performances in order to avoid uncomfortable situations, but the preserved documentation reflects that female roles in the plays that included secondary love plots were played by the students. For instance, we can recall the plays composed by fathers Fomperosa and Calleja to celebrate Francis Borgia's canonization at the Colegio Imperial, which included, as it is seen in their studies, secondary love plots. These plays were performed, according to *Días sagrados y geniales*, by “los niños, que estaban escogidos para los papeles lo más selecto y primoroso de los Estudios” (f. 86r). We could also mention, besides the Jesuit hagiographical theater based on the lives of the Saints and Blessed of the Order, father Fomperosa's play *Vencer a Marte sin Marte*. It is a mythological piece, composed to celebrate the wedding of Charles II of Spain and Marie Louise of Orléans, which was performed, as reflected in the front page of the printing that preserves its text, by “los estudiantes del Colegio Imperial, que se crían a la prudente, sabia y christiana educación de los RR. PP. de la Compañía de Jesús” (f. 1r). This play is not only based on the love triangle between Cadmo, Harmonía and Aristeo, but the text implies that at least a score of female characters went through the stage dressed in woman's clothes.¹⁴²⁸ That being said, we understand that the naive characteristic of the tender age of the students excused the awkwardness that could be derived from the performance of love plots by same gender actors, and that the female roles could be played by the youngest students such as in Elizabethan theater.¹⁴²⁹

¹⁴²⁸ The use of female clothing by the students can be traced in several parts of the play. For instance, in the first act it is said that appeared on stage some “pastores y pastoras coronados de flores” (f. 12r) –we understand that the gender difference was established by the clothes they were wearing– or at the beginning of the third act it is reflected in two notes that “Salen por una puerta de los lados Minerva y Febe con velos disfraçadas” and “Entranse y salen Belona y Marcionisa disfraçadas también con sus velos” (f. 25r).

¹⁴²⁹ While the presence of actresses in the Spanish Golden Age dramatic scene is proven since the second half of the 16th century, getting legal status at the end of that century (González Martínez, 2008b: 138-140), in the English Renaissance theater the participation of women in the performances was forbidden. This fact made that the female roles were played by young actors (Taddeo, 1993: 63-64).

CONCLUSIONS

This thesis analyzed the evolution of Jesuit hagiographical theater. Its processual evolution was observed to start from a genuine proposal of dramatizing the sanctity, based on the faithful recreation of the lives of the saints, in which the priority was showing a virtue model on stage, by the interactions that the protagonist kept with the rest of the characters involved in the drama play,¹⁴³⁰ and to arrive at the embracing of the saints comedy model from commercial theaters, combining hagiographic elements with secondary plots that, in some cases, were directly related with the saint in case. This latter situation affected the fidelity with regard to the sources because, for arriving at a drama play as cohesive as possible, the writers did not hesitate to merge different scenes from the saints' lives in the plot, even at expense of losing the correspondence with their original legend sources.¹⁴³¹ This transformation also materialized in the evolution from a theater of 'words', in which the prodigies attributed to the saints were secondary elements and, accordingly, could be simply verbalized,¹⁴³² to a theater of 'machinery' that fostered the violation regarding the hagiographical sources too. To increase scenic magnificence, playwrights included a larger number of possible prodigies. As such, a saint's life history would often be refashioned in the playwright, as the writers did not have many qualms of echoing miracles that did not match with the particularly represented biographical period of the saint's life.

Another aspect of Jesuit drama approached in this thesis is that plays were more than mere academic-pedagogical exercises because, although we have proof of such practices in the colleges ruled by the Order,¹⁴³³ the vast majority of theater pieces studied in this thesis needed, in order to be played, complex staging that supposed huge

¹⁴³⁰ A good example of this can be found in the anonymous *Comedia de San Alejo* included in the 'Códice del padre Calleja', because in this play the saint's virtue is portrayed perfectly on the stage through the bad treatment that he receives from the ones that once were his servants.

¹⁴³¹ Father Calleja's plays suppose a good instance of this relegation, as in them not only the hagiographical matter gets diluted by the secondary plots, but, moreover, the continuous dramatic licenses break the faithfulness to the sources that the Jesuit plays shown at its inception.

¹⁴³² Bonifacio's *Tragedia Vicentina* gives a good example of prodigies' secondary nature in the origins of the Jesuit drama, since the miracle of the steps printed in stone that is attributed to Vicente, as it explained in note n° 272, was only verbalized in the play even though its staging was not very complicated to perform.

¹⁴³³ Among this academic-pedagogic activities should be included the declamations and the disputes, to which we referred in the introductory sections of this thesis, since they were public events with some histrionic character, a fact that motivated the Jesuits, as reflected by some preserved documentation, considered them as literary; the following quotation, taken from the handwritten chronicle of the college that the Jesuits ruled in Majorca, is a good instance of this thinking: "Anse exercitado los estudiantes en actos literarios, especialmente los gramaticos en dialogos y disputas que an parecido muy bien" (Oleza y de España, 1926-27: 237).

economic costs to the Society of Jesus. This effort, in our opinion, does not correspond with a purely academic practice, as the aim was to stage spectacles addressed to a wide audience. The purpose was that of dazzling the crowd by a spectacular staging. As for the poor literary quality which, according to some scholars, characterizes the Jesuit theater, albeit we observed practices as the *contaminatio* that support this negative judgment,¹⁴³⁴ we found throughout our research pieces that, if refined of all their references to the Society of Jesus, could be perfectly ascribed to the genius of any minor dramatist of the Golden Age period. Many of the Jesuit plays were composed hastily and incidentally, but in terms of artistic quality do not differ much with respect to the hagiographical plays that were staged at the commercial theaters. Moreover, we can even find plays such as those composed by the fathers Céspedes and Calleja that stand out by their literary quality. This reflects that the Society of Jesus counted on gifted playwrights that could have made a living as professional dramatists if they had not joined the Order following the divine call.

By looking into Jesuit drama, one can notice that many of the negative judgments that hobbled its research are based on prejudices and erroneous opinions, as resulted from the unawareness of the full magnitude of this didactic theater. Much still remains to be explored in this field, because, unfortunately, many of these plays are still unpublished, preserved in handwritten form in libraries all over the world, awaiting for scholars to be rescued from oblivion. For our part, we trust that the research carried out in this thesis helps to banish some prejudices and contributes to recognizing the importance that Jesuit theater had in the Spanish Golden Age dramatic scene. Jesuit artistic-academic practice not only supported the emerging professional theater in sixteenth-century Spain, but also helped to consolidate 17th century drama as a mass phenomenon.

¹⁴³⁴ What we noted in this regards at the study of father Ximeno's play should be remembered.

THESIS SUMMARY

This thesis investigates the drama plays related to the theatrical practice of the Society of Jesus in the Spanish Golden Age period based on the lives of the Saints and Blessed of the Order. To do so, we structured our work in six parts.

The introduction chapter contextualizes Jesuit drama, linking it with the different theatrical practices that, according to existing scholarship, are related with: medieval religious drama, University theater, courtly theatrical practices and Renaissance religious drama.

In the second section, Jesuit academic theater is described with a focus on what we think are its main features, among which we highlight the declining use of Latin in favor of Spanish, its function in propaganda, its complex staging, and the appearance of ludic elements in the plays.

After these chapters, which constitute the research framework and theoretical basis of this thesis, we have done a panoramic of the Spanish hagiographical theater, from the late 15th until the 17th century. The purpose of this panoramic is to portray the gestation progress of the ‘comedia de santos’, one of the most representative dramatic genres of the Golden Age period, in an effort to determine possible influences from the genuine hagiographical theater of the Society of Jesus. This is an important aspect of this thesis subject because the vast majority of plays based on the lives of the Saints and the Blessed of the Order, composed in the 17th century, follow this genre.

Having done so, in the fourth section, we begin the studies inspired by the following members of the Society of Jesus: Stanislaus Kostka, Aloysius Gonzaga, Ignatius of Loyola, Francis Xavier and Francis Borgia. We did not focus only on those dramatic texts which are still available from the 17th century, but we also dedicated a subsection in each study on plays which have not been preserved, but for which there is some documentary evidence.

Our thesis concludes with a section focused on final inferences. Prior to that, we dedicated a chapter to some aspects that emerged as noteworthy offshoots from the conducted research. Such examples include the financing of the Jesuit spectacles or the performance of female roles by the students of the colleges on the stage.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Manuscritos

FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español o portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Mss. 14706, Biblioteca Nacional de España.

Ms. II/460, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Ms. 9/2570, Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Ms. 9/2571, Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Ms. B2601, *Ocio entretenido de la juventud, en varios festejos cómicos hasta hoy no impresos. Tomo segundo*, Hispanic Society of America.

Mss. 14767, Biblioteca Nacional de España.

Mss. 14864, *Autos sacramentales*, Biblioteca Nacional de España.

Mss. 16112, *La famosa Teodora alejandrina, y penitencia, vida y muerte suya*, Biblioteca Nacional de España.

Mss. 16334, *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, Biblioteca Nacional de España.

Mss. 16604, *Abraham del yermo*, Biblioteca Nacional de España.

Mss. 17288, *Comedias y poesías del padre Calleja*, Biblioteca Nacional de España.

Impresos

Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante, [s.l.]: [s.n.], 1674.

Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús, Ciudad de México: Bernardo Calderón, 1640.

ALCÁZAR, Bartolomé, *Chrono-Historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Toledo. Segunda parte*, Madrid: Juan García Infanzón, 1710.

Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y San Francisco Xavier, apóstol de la India, a 23 de julio del año de 1622 en la casa profesa de la Compañía de Jesús de la dicha imperial ciudad de Toledo. Escrita por una persona devota de la Compañía para el padre Pedro de Alarcón, provincial de ella en esta provincia de Toledo, Toledo: Diego Rodríguez, 1622.

CAPUA, Raimundo de, *Vida y milagros de la bienaventurada Sancta Catherina de Sena, traslada de latín en castellano por el reverendo maestro Antonio de la Peña, de la Orden de Predicadores*, Salamanca: Alonso de Terranova y Neyla, 1580.

CEPARI, Virgilio, *La vida del beato Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús*, Pamplona: Carlos Labayen, 1623.

CIANCA, Antonio de, *Historia de la vida, invención, milagros y translación de S. Segundo, primero obispo de Ávila y recopilación de los Obispos sucesores suyos hasta D. Gerónimo Manrique de Lara, Inquisidor general de España*, Madrid: Luis Sánchez, 1595.

COLÍN, Francisco, *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús, fundación y progresos de su provincia en las islas filipinas*, Madrid: Fernández de Buendía, 1663.

Comedia famosa. La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París. De un ingenio de esta corte, [s.l.]: [s.n.], [s.f.].

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.

Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada a su gran padre San Francisco de Borja, grande de España, primer marqués de Lombay, segundo nieto del señor rey D. Fernando el Católico, tercero general de la Compañía de Jesús, cuarto duque de Gandía y treze de la Orden de Señor Santiago. Desde el día 27 de setiembre hasta lunes 5 de octubre deste año de 1671 en que le canonizó N. M. S. P. Clemente X a instancia del católico monarca D. Carlos II

N. S. Escrita por un devoto del santo y aficionado a la sagrada religión de la Compañía de Jesús, Granada: Francisco de Ochoa, 1671.

Epistolae mixtae ex variis Europae locis ab anno 1537 ad 1556, Vol. 1, Madrid: Agustín Avrial, 1898.

FOMPEROSA, Ambrosio, *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de San Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid*, Madrid: Francisco Nieto, 1674.

_____, *Vencer a Marte sin Marte. Fiesta real que para celebrar la memoria de la entrada de la reina nuestra señora D. María Luisa de Borbón y sus felices bodas con nuestro católico monarca Carlos Segundo representaron los estudiantes del Colegio Imperial, que se crían a la prudente, sabia y christiana educación de los RR.PP. de la Compañía de Jesús*, Madrid: Julián de Paredes, [s.f.].

GARCÍA, Francisco, *Vida y milagros de S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús. Apóstol de las Indias*, Madrid: Juan García Infanzón, 1672.

_____, *Vida, virtudes y milagros de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Madrid: Juan García Infanzón, 1685.

LARA, Gaspar Agustín de, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca, cavallero del hábito de Santiago, capellán de honor de su magestad y de su real capilla de los señores reyes nuevos de la santa iglesia de Toledo*, Madrid: Eugenio Rodríguez, 1684.

Leyenda de los santos que vulgarmente Flos sanctorum llaman, Toledo: Juan Ferrer, 1554.

LISBOA, Marcos de, *Primera parte de las Crónicas de la Orden de los Frailes Menores del seráfico padre Sant Francisco su instituidor y primero ministro general, que se puede llamar Vitas Patrum de los menores. Cuenta de los principios y primeros sanctos de esta sagrada religión. Nuevamente compilada y ordenada de los antiguos libros y memoriales de la Orden por fray Marcos de Lisboa, fraile menor de la provincia de Portugal, y traducida en lengua castellana por fray Diego Navarro, professor de la misma Orden de la provincia de Castilla*, Alcalá de Henares: Andrés de Angulo, 1562.

_____, *Tercera parte de las crónicas de la orden de los frailes menores del seráfico padre Sant Francisco*, Salamanca: Alejandro de Cánova, 1570.

Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte. Coloquio moral hecho en la fiesta de la canonización del glorioso San Francisco de Borja, de la Compañía de Jesús, por los estudiantes de su Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, Sevilla: Pedro de Segura, 1671.

LUCAS, Andrés, *Vida de San Ignacio de Loyola, patriarca y fundador de la Compañía de Jesús*, Granada: Antonio René de Lazcano y Bartolomé de Lorenzana, 1633.

LUCENA, Juan de, *Historia de la vida del P. Francisco Xavier y de lo que en la India oriental hizieron los demás religiosos de la Compañía de Jesús. Compuesta en legua portuguesa por el padre Joan de Lucena, natural de la villa de Trancoso, y traducida en castellano por el P. Alonso de Sandoval, natural de Toledo, ambos de la misma Compañía*, Sevilla: Francisco de Lira, 1619.

MATA, Gabriel de, *Vida, muerte y milagros de San Diego de Alcalá, en otava rima*, Madrid: Licenciado Castro, 1589.

MILÁN, Luis, *El Cortesano*, Madrid: Aribau y compañía, 1874.

MONFORTE Y HERRERA, Fernando, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier*, Madrid: Luis Sánchez, 1622.

NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Vida del santo padre, y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús y antes duque quarto de Gandía*, Madrid: María de Quiñones, 1644.

Parte cuarenta y dos de comedias nuevas, Madrid: Roque Rico de Miranda, 1676.

PEÑA, Francisco, *Tratado de la maravillosa vida, muerte y milagros del glorioso S. Diego confesor, de la Orden de los frailes menores de la regular observancia. Compuesto en latín por monseñor Francisco Peña, auditor de Rota de Sacro Palacio y traducido en romance por el muy reverendo Padre fray Cristóval Moreno, predicador de la misma Orden, de la provincia de Valencia*, Barcelona: Jaime Cendrat, 1594.

PEÑA, Juan Antonio de la, *Elogio del S. P. Francisco de Borja, duque de Gandía, marqués de Lombay, virrey y capitán general de Cataluña, mayordomo mayor de la emperatriz doña Isabel, comendador y treze de la Orden de Santiago, y después humilde y pobre religioso de la Compañía de Jesús y su tercero general. Con relación de las singulares fiestas con que la Compañía de Jesús y señores de la Corte celebraron su gloriosa beatificación*, Madrid: Juan Delgado, 1625.

Ratio atque Institutio Studiorum, per sex patres ad idiussu R. P. Praepositi Generalis deputatos conscripta, Roma: Colegio Romano, 1586.

Regulae Societatis Iesu, Roma: Colegio Romano, 1582.

Relación de la fiesta que en la beatificación del beato padre Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, hizo su colegio de la ciudad de Granada en catorze de febrero de 1610, Sevilla: Luis Estupiñán, 1610.

Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús, Lima: Francisco del Canto, 1610.

Relación de las fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid, en la beatificación de San Francisco Xavier Apóstol de la India, y segundo Patriarca de la Compañía de Jesús después de su primer fundador y cabeça San Ignacio de Loyola, [s.l.]: [s.n.], [s.f.].

Relación de las fiestas y octavario solemnísimo con que celebró el religiosísimo colegio de la Compañía de Jesús de la nobilísima ciudad de Cádiz y el reverendísimo padre Pedro de Laredo, rector de dicho colegio y calificador del Santo Oficio de la suprema Inquisición, la canonización de su glorioso padre y general S. Francisco de Borja, desde el domingo 11 de octubre hasta el domingo inclusive 18 deste presente año de 1671. Escrita por un aficionado y devoto del mismo santo, [s.l.]: [s.n.], 1671.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Vida del beato Ignacio de Loyola, fundador de la Religión de la Compañía de Jesús*, Madrid: Alonso Gómez, 1583.

_____, *Vida del P. Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y después religioso, y tercero General de la Compañía de Jesús*, Madrid: Pedro Madrigal, 1592.

_____, *Segunda parte del Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos, en la cual se contienen las vidas de muchos santos de todos estados, que comúnmente llaman extravagantes*, Madrid: Luis Sánchez, 1616.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, Madrid: [s.n.], 1604.

RUIZ, Francisco, *Relación de las fiestas que hizo el colegio de la Compañía de Jesús de Girona en la canonización de su patriarca San Ignacio y del apóstol de la India San Francisco Xavier, y beatificación del angélico Luis Gonzaga*, Barcelona: Sebastián y Jaime Matevad, 1623.

SÁNCHEZ DEL CASTELLAR, José, *Descripción festiva y verdadera relación de las célebres pompas y esmerados aciertos con que la Sagrada Religión de la Compañía de Jesús aplaudió gozosa en estas Philipinas la canonización de su gran padre San Francisco de Borja, y beatificación del beato señor rey don Fernando, y del beato Estanislao Koska de la Compañía*, Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús por Santiago Dimatangso, 1674.

SANTA TERESA, José de, *Flores del Carmelo, vidas de los santos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid: Antonio González de Reyes, 1678.

SIGÜENZA, Fray José de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*, Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881.

Traslado de una relación que escribió un Cavallero de esta Corte acerca de las fiestas que el Imperial Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid hizo este año de 1640 al fin del primer siglo de su fundación, [s.l.]: [s.n.], [s.f.].

TURSELINO, Horacio, *Historia de la entrada de la Christiandad en el Japón y China, y en otras partes de las Indias Orientales, y de los hechos y admirable vida del apostólico varón de Dios el padre Francisco Xavier de la Compañía de Jesús, y uno de sus primeros fundadores. Escrita en latín por el padre Horacio Turselino y traducida en romance castellano por el P. Pedro de Guzmán, Religioso de la misma Compañía*, Valladolid: Juan Godínez de Millis, 1604.

USUARDO, *Martyrologium, quo Romana Ecclesia, ac permultae aliae utuntur: iussu Caroli Magni conscriptum*, Lovaina: Hieronymus Wellaeum, 1573.

VEGA, Pedro de la, *Flos sanctorum*, Sevilla: Fernando Díaz, 1580.

VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del santo Concilio Tridentino, junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*, Madrid: Pedro Madrigal, 1588.

Bibliografía crítica

ADAMCZYK, Marzenna, “Diario de una peregrinación por España, 1595”, *Hispania*, Vol. 45, Nº 160, 1985, pp. 387-429.

ADELANTADO SORIANO, “La pena de muerte como espectáculo de masas en la Valencia del quinientos”, en SIRERA, Josep Lluís, *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia: Universitat de València, 2008, pp. 15-24.

ALARCÓN, María del Carmen, “El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678”, en LOBATO LÓPEZ, María Luisa y DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, *Memoria de la palabra: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Vol. 1*, Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 183-192.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura española*, Tomo III, Madrid: Gredos, 1972.

ALEGRE, Francisco Javier, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, Tomo I, México: Imprenta de J. M. Lara, 1841.

ALEMÁN, Mateo, *San Antonio de Padua*, edición a cargo de Henri Guerreiro y Marc Vitse, en PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y NIEMEYER, Katharina (dir.), *Mateo Alemán. La obra completa*, Madrid: Iberoamericana, 2014.

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.

_____, “La Tragedia de San Hermenegildo: encrucijada de prácticas escénicas y géneros dramáticos”, en CHIABÒ, M. y DOGLIO, F. (coord.), *XVIII Convegno*

Internazionale. I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, Roma: Torre d'Orfeo, 1995, pp. 197-233.

_____, “Panorama del teatro estudiantil del renacimiento español”, en CHIABÒ, M. y DOGLIO, F. (coord.), *Spettacoli studenteschi nell'Europa Umanistica: Convegno Internazionale: Anagni 20-22 giugno 1997*, Roma: Torre d'Orfeo, 1998, pp. 151-191.

_____, “Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catalina* de Hernando de Ávila”, *Teatresco*, N° 0, 2002-2004.

_____, “Más que gaita y tamborín: La *Breve Relación de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos hizo en la consagración de la iglesia nueva de Nuestra Señora de la Antigua, en 4 de agosto de 1619*”, *Teatresco*, N° 1, 2005-2006.

_____, “*No se podía haser más: Relaciones de las fiestas por la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier en México (1622) y Puebla (1623). Texto crítico, paleográfico y anotado*”, *Teatresco*, N° 2, 2007.

_____, “Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico”, *Teatresco*, N° 3, 2008.

_____, “Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna”, *TeatrEsco*, N°4, 2010.

_____, *Teatro Colegial Colonial de jesuitas de México a Chile*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012.

_____, “Introducción y texto anotado del *Diálogo del Santísimo Sacramento representado en San Lorenço el Real del Rei Don Philipe Nuestro Señor* de Fray José de Sigüenza, monje jerónimo, y en apéndice el *Sarao de seis damas y galanes otros seis* de Juan de Salinas”, *Teatresco*, N° 5, 2012-2014.

_____, “Teatro musical en festejos escolares hispánicos de la Edad Moderna”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 30, N° 1, 2014, pp. 19-43.

_____, “Fiestas de Valencia, 1628, en la beatificación de los tres santos protomártires de Japón”, *Taller de Teatresco*, accesible en línea, 2015.

_____, “Festejos colegiales de los jesuitas de Valencia en el centenario de la fundación de la Compañía, 1640”, *Taller de Teatresco*, accesible en línea, 2015.

_____, *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, (2002-2017), accesible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm

ALONSO MATEOS, Abel, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, Nº 2, 2007, pp. 7-46.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a, “Aportaciones al estudio del Teatro medieval en España”, *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, II, 1985, pp. 13-35.

_____, *Teatro medieval*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.

_____, “Desde los orígenes hasta el siglo XV”, en MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 109-135.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene, LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y RAMÍREZ MOLAS, Pedro (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Editorial Verbum, 1997, pp. 11-29.

ARACIL VARÓN, Beatriz, “Festejos jesuitas y hegemonía sociocultural en México (1578)”, *Destiempos*, Nº 14, 2008, pp. 274-285.

ARAGÜÉS ALDAZ, José, “El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico”, *Analecta Bollandiana*, Nº 118, 2000, pp. 329-386.

_____, “Tendencias y realizaciones en el campo de la Hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)”, *Memoria Ecclesiae*, Nº 24, 2004, pp. 441-560.

_____, “La *Leyenda de los santos*: orígenes medievales e itinerario renacentista”, *Memorabilia*, Nº 18, 2016, pp. 133-187.

ARATA, Stefano, “La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, Nº 54, 1992, pp. 9-112.

_____, “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, *Anuario Lope de Vega*, Nº 2, 1996, pp. 7-23.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, *San Francisco Javier, el sol en Oriente, comedia jesuítica del P. D. Calleja*, Madrid: Iberoamericana, 2006.

_____, “Diálogos xaverianos na Real Academia de la Historia de Madrid”, *Brotéria*, Vol. 163, 2006, pp. 495-515.

_____, “San Francisco Javier y *Las glorias del mejor siglo*, comedia jesuítica del P. Céspedes”, en ARELLANO AYUSO, Ignacio, GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro y HERRERA, Arnulfo (coord.), *San Francisco Javier entre dos continentes*, Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 11-33.

_____, “Diálogos javerianos de la Real Academia de la Historia de Madrid (III). El martirio ejemplar del príncipe de Ceilán”, en ALMEIDA, I., AMADO, T. y ROCHETA, M. I. (eds.), *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2007, pp. 319-335.

_____, “Diálogos javerianos de la Real Academia de la Historia de Madrid (II). Los diálogos de Goa”, en ARELLANO AYUSO, I. y MENDOÇA, D. (coord.), *Misión y aventura: San Francisco Javier, sol en Oriente*, Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 37-57.

_____, “Diálogos javerianos de la Real Academia de la Historia de Madrid (IV). Del Japón a la China”, en CAZAL, F. (ed.), *Homenaje a/Hommage à Francis Cerdán*, Toulouse: Université de Toulouse le Mirail, 2008, pp. 25-48.

_____, “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”, *Criticón*, Nº. 110, 2010, pp. 217-246.

_____ “¿Es *El gran duque de Gandía* (auto) de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 90, Cuaderno 302, julio-diciembre de 2010, pp. 195-216.

ARMAS LERENA, Noemí, “Los primeros años de la Compañía de Jesús en Logroño”, *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, Nº 19, 1995, pp. 65-83.

ARRANZ ROA, Íñigo, “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio (1545-1767)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº 28, 2003, pp. 125-163.

ARROM, José Juan, “Una desconocida comedia del siglo XVII”, *Revista Iberoamericana*, 19, 1953, pp. 97-103.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.

ASENSI PÉREZ, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia: Tirant lo Blanc, 1998.

ASENSIO, Eugenio, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en ASENSIO, Eugenio, *Estudios portugueses*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36.

AÑOVEROS TRÍAS DE BES, Xabier, “Breve historia de la bibliografía javierana”, *Príncipe de Viana*, Nº 224, 2001, pp. 765-778.

BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*, dirigida por Teresa Ferrer Valls, Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2007.

_____, “Los papeles sueltos de la Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios: de las tablas al texto de lectura privada”, *Lemir*, Nº 19, 2009, pp. 281-334.

_____, “El programa contrarreformista en una comedia anónima de fines del XVI: *La vida y muerte del santo Fray Diego*”, *Voz y Letra*, Vol. 21, Nº 2, 2010, pp. 37-59.

BARANDA LETURIO, Nieves, “La literatura del didactismo”, *Criticón*, Nº 58, 1993, pp. 25-34.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Ribadeneyra, 1860.

BATAILLON, Marcel, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964.

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, “Ávila (Siglos XVII, XVII y XIX)”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 15, 2006, pp. 19-38.

BONIFACIO, Juan, *Códice de Villagarcía o Libro de las tragedias*, edición coordinada por Jesús Menéndez Peláez, Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO, 2011.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, “De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de san Isidro Labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura”, en BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, SALVADOR MIGUEL, Nicasio y LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (coord.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 81-119.

BRUERTON, Courtney, “La versificación dramática española en el periodo 1587-1610”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 10, 1956, pp. 337-364.

BUCK, Vera Hellen, *Four Autos Sacramentales of 1590*, Iowa: University of Iowa, 1937.

BUSTOS TAULER, Álvaro, “Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los duques de Alba”, *eHumanista*, Vol. 18, 2011, pp. 94-120.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, III, edición a cargo de Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1952.

_____, *Autos sacramentales*, I, edición a cargo de Enrique Rull, Madrid: Biblioteca Castro, 1996.

CALLEJA, Diego, *San Francisco Javier, el sol en Oriente*, edición a cargo de Ignacio Arellano, Madrid: Iberoamericana, 2006.

_____, *El fénix de España, san Francisco de Borja*, edición a cargo de Ignacio Arellano, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

CANAVAGGIO, Jean, “Para la génesis del *Rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 38, Nº 2, 1990, pp. 461-476.

_____, “El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes”, *Criticón*, Nº 108, 2010, pp. 133-142.

Cancionero de poesías varias: Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid, edición a cargo de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1989.

CANDAU CHACÓN, María Luisa, “Religiosidad, ocio y *entretenimientos*. Ocupando el tiempo de la mujer honesta (Fr. Alonso Remón, Siglo XVII)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº 40, 2015, pp. 31-61.

CANET VALLÉS, José Luis, “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda”, en DIAGO, Manuel V. y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia: Universitat de València, 1991, pp. 70-90.

_____, “La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559”, *Criticón*, Nº 51, 1991, pp. 21-42.

_____, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

_____, “La comedia humanística española y la filosofía moral”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (coord.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*, Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 174-187.

_____, “El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, Vol. 16, 1997, pp. 109-120.

_____, “La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro”, *Criticón*, Nº 83, 2001, pp. 29-46.

_____, “Lope de Rueda y el teatro profano”, en MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 431-474.

_____, “Hagiografía valenciana (1460-1600)”, *Les Cahiers de Framespa*, Nº 1, 2005, accesible en: <http://framespa.revues.org/411>

CANET VALLÉS, José Luis y SIRERA TURÓ, Josep Lluís, “Francisco Agustín Tárrega”, en CANET VALLÉS, José Luis (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres: Tamesis Books Limited, 1986, pp. 105-131.

CASTRO CARIDAD, Eva, “Del tropo al drama litúrgico”, en CALAHORRA, Pedro y PRENSA, Luis (coord.), *Segundas Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1998, pp. 39-66.

CÁTEDRA, Pedro M. e INFANTES, Víctor, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft: (siglo XVI)*, Vol. 1, Valencia: Albatros, 1983.

CAÑETE, Manuel, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1885.

CAZAL, Françoise, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001.

CERVANTES, Miguel de, *Comedias y entremeses*, Tomo VI, edición a cargo de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid: Bernardo Rodríguez, 1915.

_____, *El rufián dichoso*, edición a cargo de Edward Nagy, Madrid: Cátedra, 1975.

_____, *Obras completas*, recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notas por Ángel Valbuena Prat, Vol. 1, Madrid: Aguilar, 1990.

_____, *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, edición a cargo de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1992.

_____, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición a cargo de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1995.

CÉSPEDES, Valentín de, *Las glorias del mejor siglo*, edición a cargo de Ignacio Arellano, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

CIGORONDO, Juan de, *Comedia a la Gloriosa Magdalena*, edición y estudio a cargo de Alejandro Arteaga Martínez, Tesis de licenciatura inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

CIORANESCU, Alejandro, “Cairasco de Figueroa. Su Vida. Su familia. Sus amigos”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, Nº 3, 1957, pp. 275-386.

CIPRÉS PALACÍN, María Ángeles, “El martirio de San Lorenzo”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, Nº 94, 1982, pp. 427-436.

COENEN, Erik, “En los entresijos de una lista de comedias de Calderón”, *Revista de Filología Española*, Vol. 89, Nº 1, 2009, pp. 29-56.

COLÁS LATORRE, Gregorio y SERRANO MARTÍN, Eliseo, “La nobleza en España en la Edad Moderna: líneas de estudio a partir de *La sociedad española del siglo XVII* de don Antonio Domínguez Ortiz”, *Manuscripts*, Nº 14, 1996, pp. 15-37.

Colección de documentos inéditos para la Historia de España, Tomo 51, editado por el marqués de Miraflores y Miguel Salvá, Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1867.

COLÍN, Francisco, *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús, fundación y progresos de su provincia en las islas filipinas. Nueva edición, ilustrada con copia de notas y documentos para la crítica de la historia general de la soberanía de España en Filipinas por el padre Pablo Pastells*, Barcelona: Imprenta y Litografía de Henrich y Compañía, 1904.

Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier, edición, introducción y notas a cargo de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2010.

COUDERC, Christophe, “Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (ed.), *La comedia de santos. Coloquio internacional, Almagro, 1,2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 65-84.

CRAWFORD, James Pyle Wickersham, “Representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas”, *Revue Hispanique*, Tomo 19, 1908, pp.428-454.

CUEVA, Juan de la, *El Infamador; Los siete infantes de Lara; Ejemplar poético*, edición a cargo de Francisco A. de Icaza, Madrid: Ediciones de La Lectura, 1924.

DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, Nueva York: Peter Lang, 1997.

DE LA GRANJA, Agustín, “Teatro de corral y pirotecnia”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (coord.), *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.

DEYERMOND, Alan, “Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles”, en RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.), *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx, octubre-noviembre de 1992*, Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, 1994, pp. 39-56.

DIAGO MONCHOLÍ, Manuel Vicente, “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional”, *Criticón*, Nº 50, 1990, pp. 41-65.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

DOMINGO MALVADI, Arantxa, *La producción escénica del padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el Siglo XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

DURÁ CELMA, Rosa, “El suave humor de la ingenuidad: la *Vida y muerte de fray Diego*”, en MATA INDURÁIN, Carlos, SÁEZ, Adrián J. y ZÚÑIGA LACRUZ, Ana (eds.), *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 155-163.

_____, “‘Un nuevo arrepentimiento’: *La conversión de la Magdalena*, una comedia inédita de la colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, Vol. 41, 2015, pp. 7-31.

_____, *El teatro religioso en la Colección del Conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, dirigida por Teresa Ferrer Valls, Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2016.

DURAN, Eulàlia, “Francesc de Borja segons la societat barcelonina coetània”, en LA PARRA, Santiago y TOLDRÀ, Maria, *Francisco de Borja (1510-1572), hombre del Renacimiento, santo del Barroco*, Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2012, pp. 463-481.

DURÁN GUIDOL, Antonio, “Santa Eurosia, virgen y mártir”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, N° 24, 1995, pp. 297-316.

EGIDO, Aurora, “Telones parlantes del Siglo de Oro”, en BLECUA, Alberto, SERÉS, Guillermo y ARELLANO, Ignacio (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 113-173.

El gran duque de Gandía, con introducción de Guillermo Díaz-Plaja, Madrid: Guadarrama, 1969.

ELIZALDE, Ignacio, “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico”, *Razón y Fe*, N° 154, 1956, pp. 289-304.

_____, *San Francisco Xavier en la literatura española*, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1961.

_____, “San Ignacio y otros santos jesuitas en Calderón de la Barca”, *Hispania Sacra*, Vol. 33, N° 67, 1981, pp. 117-141.

_____, “Aportación de los jesuitas a la literatura española: ensayo bibliográfico”. En *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, 1987, pp. 243-254.

ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, edición a cargo de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1998.

ENGUIX BARBER, Ricardo, “Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*”, *Lemir*, N° 18, 2015, pp. 447-474.

_____, “Los jesuitas y el teatro escolar mallorquín en el Colegio de Montesión”, *eHumanista*, N° 33, 2016, pp. 286-303.

ESPEJO SURÓS, Javier, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: Teatro y Religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013.

EUSEBIO DE CESAREA, *Historia Eclesiástica*, Madrid: Biblioteca de Autores cristianos, 2001.

FEJÉR, József, *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu, 1540-1640, Pars II*, Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1982.

_____, *Defuncti secundi saeculi Societatis Jesu, 1641-1740, Vol. I*, Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1985.

_____, *Defuncti secundi saeculi Societatis Jesu, 1641-1740, Vol. III*, Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1988.

FERNÁNDEZ, Lucas, *Teatro selecto clásico*, edición a cargo de Alfredo Hermenegildo, Madrid: Escelicer, 1972.

_____, *Farsas y Églogas*, edición a cargo de María Josefa Canellada, Madrid: Castalia, 1976.

FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, *Caída y ruina del Imperio visigótico español*, Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1883.

FERNÁNDEZ GUERRERO, Eduardo, *La 'Iuditis Tragoedia Tertia' de José Guimerá. Estudio y Edición*, 2014, accesible a través del portal *academia.edu*.

FERNÁNDEZ MONTES, Matilde, “San Isidro, de labrador medieval a patrón renacentista y barroco de la Villa y Corte”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, N° 56, 2001, pp. 41-95.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, “El *Auto de la conversión de Santa Tais* entre dos géneros: hacia los orígenes de la comedia hagiográfica”, en GAMBA CORRADINE, Jimena y BAUTISTA PÉREZ, Francisco (coord.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2010, pp. 557-569.

_____, “Teatro y hagiografía en el Renacimiento. La conversión de la Magdalena entre autos y comedias”, en FERNÁNDEZ FERREIRO, María y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, Salamanca: SEMYR, 2012, pp. 535-544.

FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

FERRER CHIVITE, Manuel, “La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI”, *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, Nº 19, 2001, pp. 23-39.

FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis Books Limited, 1991.

_____, “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”, en BELTRÁN, R., CANET, J. L. y SIRERA, J. Ll. (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 307-322.

_____, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

_____, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico*, Nº 13-14, 2000, pp. 63-84.

_____, “El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI”, *Criticón*, Nº 94-95, 2005, pp. 121-135.

_____, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel: Reichenberger, 2008.

_____, “El drama bíblico a fines del siglo XVI: la colección teatral del Conde de Gondomar y la anónima *Comedia de la escala de Jacob*”, en DOMÍNGUEZ MATITO, F. y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 169-182.

_____, *CATCOM. Las comedias y sus representantes: base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, (2012-2018), accesible en: <http://catcom.uv.es/consulta/home.php>

FERRER VALLS, Teresa y GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen, “La problemática del teatro religioso”, en DIAGO MONCHOLÍ, Manuel V. (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984, pp. 77-86.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de l'Auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier: Paul Déhan, 1961.

FLORES SANTAMARÍA, Primitiva, “Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo”, *Edad de oro*, Vol. 16, 1997, pp. 149-160.

FONT DE VILLANUEVA, Cecilia, “Política monetaria y política fiscal en Castilla en el siglo XVII: un siglo de inestabilidades”, *Revista de Historia Económica*, Año nº 23, Nº Extra 1, 2005, pp. 329-348.

FORTÚN SANZ, María del Dulce Nombre, “De la vida y costumbres de los estudiantes en la Universidad española hasta el siglo XVIII”, *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, Nº 1, 1984, pp. 111-130.

FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M^a Jesús, “Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio”, en MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUAL BAREA, Joaquín y CHARLO BREA, Luis (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán, III, Vol. 3*, Madrid: CSIC, 2002, pp. 1187-1200.

FUENTES LÁZARO, Sara, “‘Un Dios en tramoya’: influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del Colegio Imperial de Madrid”, *Anales de historia del arte*, Nº Extra 2, 2011, pp. 167-182.

GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, “Hagiografía popular y comedias de santos”, en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, CALDERA, Ermanno y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La comedia de magia y de santos*, Madrid: Júcar, 1992, pp. 71-82.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Tres Cantos: Akal, 1999.

GARCÍA HERNÁN, Enrique, “Francisco de Borja, virrey de Cataluña. 1539-1543”, en RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Vol. II, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 343-360.

GARCÍA MASCARELL, Purificació, *La comedia anónima ‘San Isidro Labrador de Madrid’ de la colección teatral del conde Gondomar. Estudio, edición y notas*, tutorizada por Teresa Ferrer Valls, Trabajo de fin de Máster inédito, Universitat de València, 2009.

_____, “Análisis socioeconómico de San Isidro en una comedia anónima de la colección del Conde Gondomar”, *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, Nº 14, 2012, pp. 93-106.

GARCÍA REIDY, Alejandro, “Una aproximación al teatro de Juan López de Úbeda (textos y contexto)”, *Teatresco*, Nº 3, 2008.

GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen, “El teatro religioso de Joan Timoneda”, en DIAGO MONCHOLÍ, Manuel V. (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984, pp. 137-161.

GARCÍA SORIANO, Justo, “El teatro de colegio en España”, *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo XIV, 1927, pp. 235-277, 374-411, 535-565, 620-650.

_____, “El teatro de colegio en España”, *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo XV, 1928, pp. 145-187, 396-446, 651-669.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, “*La conquista espiritual del Japón*, comedia jesuítica javeriana, y la perspectiva paulina de la evangelización”, en ARELLANO AYUSO, Ignacio, GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro y HERRERA, Arnulfo (coord.), *San Francisco Javier entre dos continentes*, Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 35-57.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

GARZÓN-BLANCO, Armando, “La ‘Tragedia de San Hermenegildo’ en el teatro y en el arte”, en MARÍN, Nicolás, GALLEGO MORELL, Antonio y SORIA ORTEGA, Andrés (coord.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. 2, Granada: Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.

GESTOSO PÉREZ, José, *Curiosidades antiguas sevillanas* (Serie segunda), Sevilla: El Correo de Andalucía, 1910.

GILES, John Allen, *The Complete Works of Venerable Bede, in the original Latin, collated with the manuscripts, and various printed editions*, Vol. 4, Londres: Whittaker and Co., 1843.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *San Juan de Dios. Primicias históricas suyas*, Madrid: [s. n.], 1950.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, “Los viajes de San Alejo: de Roma al cielo”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena E. (coord.), *Europa (historia y mito) en la comedia española: Actas de las XXXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 6,7 y 8 de julio de 2010*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 225-241.

GÓNGORA, María Eugenia, “‘Omnia tempus habent’: La fiesta medieval de los locos”, *Revista Chilena de Literatura*, N° 18, 1981, pp. 25-33.

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro” (I), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N° 18, 1993, pp. 7-147.

_____, “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro” (II), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N° 19, 1994, pp. 7-125.

_____, *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio. Teatro clásico del siglo XVI*, Madrid: UNED, 2000.

_____, *La ‘Comedia de Santa Catalina’*, autopublicada en formato digital, Gijón, 2003.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola, “La *Representación de los mártires Justo y Pastor*, de Francisco de las Cuebas. Contribución al estudio de la práctica escénica en el Renacimiento”, en SEVILLA ARROYO, Florencio y ALVAR EZQUERRA, Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo I*, Madrid: Castalia, 2000, pp. 336-343.

_____, “Los Santos mártires Justo y Pastor. Transmisión y praxis cultural en España en la segunda mitad del siglo XVI (1568)”, *Criticón*, Nº 102, 2008, pp. 55-67.

_____, “Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y *autora* María de Navas”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº 2, 2008, pp. 135-158.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., “La *Egloga de Virgine Deipara* y el teatro de los jesuitas en Galicia en la Edad Moderna”, *Anuario del Instituto de Loyola*, nº 14, 2007, pp. 247-286.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, “La *Farsa del Santísimo Sacramento*, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental”, *Revista de Literatura*, 36, 1969, pp. 127-165.

GRANJA, Agustín de la, “Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes”, en SORIA ORTEGA, Andrés, MARÍN, Nicolás y GALLEGO MORELL, Antonio (coord.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. 2, Granada: Universidad de Granada, 1979, pp. 145-159.

GRIFFIN, Nigel, “El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación”, *Filología Moderna*, Nº 54, 1975, pp. 407-413.

_____, “Lewin Brecht, Miguel Venegas, and the School Drama: some further observations”, *Humanitas*, Vol. 35-36, 1984, pp. 19-86.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008.

GUALBA, Martín, “Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión, de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores, y

años”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N° 17, 1918-1919, pp. 40-44, 60-64, 78-80, 109-112, 138-142, 153-159, 174-176, 189-190, 220-223, 238-240, 282-285, 298-301, 349-351, 374-376.

_____, “Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión, de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores, y años”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N° 18, 1920-1921, pp. 21-24, 46-47, 77-80, 111-112, 132-135, 148-152, 165-168, 220-224, 234-240, 278-280, 308-316.

GUERREIRO, Henri, “La tradición hagiográfica antoniana de los Libros I y II del *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán. Aproximación a su estructura y sus fuentes”, *Criticón*, N° 32, 1985, pp. 109-196.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro, “A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú”, en ARELLANO AYUSO, Ignacio y RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 35-50.

GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, José Ismael, “El teatro de Cairasco de Figueroa de tema hagiográfico: la *Tragedia y martirio de santa Caterina de Alejandría*”, en PADORNO Eugenio y SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (coord.), *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 53-82.

HANRAHAN, Thomas, “El Tocatín Expresión de Identidad”, *Revista Iberoamericana*, N° 36, 1970, pp. 51-60.

_____, “Two new dramas of seventeenth century México”, en PÉREZ ALFONSO, Manuel Ignacio (coord.), *La Compañía de Jesús en México: cuatro siglos de labor cultural, 1572-1972*, México D. F.: Editorial Jus, 1972, pp. 223-240.

_____, “Calderón’s man in México: The Mexican Source of *El gran duque de Gandía*”, *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 37, N° 1, 1985, pp. 115-127.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Biblioteca de Autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Tomo cuarto*, Madrid: Ribadeneira, 1850.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.

HERNÁNDEZ REYES, Dalia, “Comedias a lo divino: el teatro en las celebraciones religiosas novohispanas en tiempos de Carlos II”, en FARRÉ VIDAL, J. (ed.), *Teatro y poder en la época de Carlos II*, Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 147-171.

HORNEDO, Rafael María de, “La comedia *El gran duque de Gandía*”, *Razón y fe*, N° 169, 1964, pp. 131-144.

IGLESIAS FEJOO, Luis, “Sobre la autoría de *El gran duque de Gandía*”. En GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Vol. 1*, Madrid: CSIC, 1983, pp. 477-493.

KNUST, Hermann, *Dos obras didácticas y dos leyendas, sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial*, Madrid: Imprenta de M. Ginesta, 1878.

LABRADOR HERRÁIZ, María del Carmen, “La *Ratio Studiorum* de 1599: un sistema educativo singular”, *Revista de educación*, N° 319, 1999, pp. 117-134.

LABRADOR HERRAIZ, José J. y DIFRANCO, Ralph A., *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1989.

LACTANCIO, *Sobre la muerte de los perseguidores*, Madrid: Gredos, 1982.

LANGE CRUZ, Ignacio, *Carisma ignaciano y mística de la educación*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2005.

LATASSA Y ORTÍN, Félix de, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses. Aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel. Tomo III*, Zaragoza: Imprenta de Calisto Ariño, 1886.

LAYNA RANZ, Francisco, “Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): 1. Gallos”, *Criticón*, N° 52, 1991, pp. 141-162.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid: Castalia, 1970.

Libro veinte y cinco de actas antiguas de Cabildo, Ciudad de México: Imprenta de El Correo Español, 1907.

LIHANI, John, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.

Litterae Quadrimestres ex Universis praeter Indiam et Brasiliam Locis, Tomus Tertius (1554-1555), Madrid: Agustín Avrial, 1896.

Litterae Quadrimestres ex Universis praeter Indiam et Brasiliam Locis, Tomus Septimus (1561-1562), Roma: Insulae Liri, 1932.

LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid: Estades, 1945.

LÓPEZ MARTÍN, Juan, “Los siete varones apostólicos y sus sedes”, *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Nº 3, 1983, pp. 111-120.

LÓPEZ MORALES, Humberto, “Juan del Encina y Lucas Fernández”, en MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 169-195.

LÓPEZ PEGO, Carlos, “El inusitado y extraño fenómeno vocacional de los estudiantes de la Universidad de Alcalá hacia la Compañía de Jesús (1545-1634)”, *Hispania Sacra*, Vol. LXI, Nº 123, pp. 159-190.

Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte. Coloquio moral hecho en la fiesta de la canonización del glorioso San Francisco de Borja, de la Compañía de Jesús, por los estudiantes de su Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, edición a cargo de Carlos Mata Induráin, Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017.

LOZANO NAVARRO, Julián José, *La Compañía de Jesús en el estado de los duques de Arcos: El colegio de Marchena (Siglos XVI-XVIII)*, Granada: Universidad de Granada, 2002.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003.

LUCIANI, Frederick, "The *Comedia de San Francisco de Borja* (1640): The Mexican Jesuits and the 'Education of the Prince'", *Colonial Latin American Review*, Vol. 2, Nº 1-2, 1993, pp. 121-141.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, "Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo", *Epos: Revista de filología*, Nº 10, 1994, pp. 203-231.

_____, 'De grado y de gracias'. *Vejámenes universitarios del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 2005.

MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Etude sue l'iconographie après le Concile de Trente*, París: Armand Colin, 1951.

MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento, Conde de Gondomar (1567-1626): erudito, mecenas y bibliófilo*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

MARTÍN RUBIO, Simeón, "La 'Historia de la gloriosa Santa Orosia', de Bartolomé Palau, bachiller de Burbáguena. Notas para una lectura", *Xiloca*, Nº 8, pp. 291-299.

MARTÍNEZ GIL, José Luis, "Sobre el nacimiento y procedencia de San Juan de Dios y su obra", *Hispania Sacra*, Vol. 58, Nº 117, 2006, pp. 69-100.

MATEO PALACIOS, Ana, *'Las vidas de los sanctos religiosos de Egipto' traducidas por micer Gonzalo García de Santa María*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.

MAURIZI, Françoise, "La representación de lo santo en el teatro de fines del XV y principios del XVI", en VITSE, Marc (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2005, pp. 847-859.

MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de las comedias*, editado por John M. Hill en *Revue hispanique*, Tomo 75, Nº 167, 1929, pp. 144-304.

Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, Tomo XV, Madrid: Imprenta Nacional, 1862.

Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, Tomo XVII, Madrid: Imprenta Nacional, 1863.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

_____, “El vestuario en el teatro jesuítico”, *Cuadernos de teatro clásico*, Nº 13-14, 2000, pp. 139-164.

_____, “El teatro jesuítico: sistemas y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R. y MARCELLO, E. (coord.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, Almagro: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 33-76.

_____, “Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: Repertorio de obras conservadas y de referencia”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 54-55, 2004-2005, pp. 421-563.

_____, “Teatro jesuítico y religiosidad en la época de San Francisco Javier”, en ARELLANO AYUSO, I. (ed.), *Sol, apóstol, peregrino, San Francisco Javier en su centenario*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005, pp. 217-237.

_____, “El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI”, en HUERTA CALVO, J. (coord.), *Historia del teatro español*, Madrid: Gredos, 2006, Vol. 1, pp. 581-608.

_____, “Entremeses del teatro jesuítico”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 56, 2006, pp. 495-570.

_____, “Propaganda ideológica en el teatro neolatino y romance de los colegios de jesuitas en el Siglo de Oro español”, en TAVARES DE PINHO, S. (coord.), *Teatro Neolatino em Portugal no Contexto da Europa. 450 Anos de Diogo de Teive*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006, pp. 97-126.

_____, “El santo como modelo en el teatro jesuítico del siglo de oro”, en ARELLANO AYUSO, I. y VITSE, M. (coord.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, Vol. 2 (El sabio y el santo)*, Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 327-348.

_____, “La hagiografía en el teatro jesuítico: los dos Santos Juanes”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 57, 2007, pp. 435-499.

_____, “La escolástica triunfante y nueva Babilonia del P. Pedro Salas. La tradición del cuento del rey soberbio”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº 1, 2007, pp. 123-154.

_____, “La segmentación en el teatro jesuítico”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº 4, 2010, pp. 197-211.

_____, “El santo peregrino en el teatro jesuítico: *La vida de San Alejo, peregrino en su patria*”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 60, 2010, pp. 213-248.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Vol. 2, Santander: Aldus, 1949.

MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Tomo sexto, Barcelona: Álvaro Verdaguer, 1895.

MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, “La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, Nº 19, 2008, pp. 221-240.

Monumenta Xaveriana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Tomus Primus, Madrid: Agustín Avrial, 1899-1900.

Monumenta Xaveriana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Tomus Secundus, Madrid: Gabriel López del Horno, 1912.

MORÁN MARTÍN, Remedios, “Representaciones religiosas. Aspectos jurídicos de la festividad del Corpus Christi (siglos XIII-XVIII)”, en FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y MARTÍNEZ GIL, Fernando (coord.), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 67-90.

MORLEY, Sylvanus Griswold, “Strophes in the spanish drama before Lope de Vega”, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Tomo I, Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando, 1924, pp. 505-531.

MORLEY, Sylvanus Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid: Gredos, 1968.

O’NEILL, Charles E. y DOMÍNGUEZ, Joaquín M. (dir.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, I-IV, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001.

OLEZA SIMÓ, Joan, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en DIAGO MONCHOLÍ, Manuel V. (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984, pp. 9-44.

_____, “Las transformaciones del fasto medieval”, en QUIRANTE, Ll., *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d’Elx 1990*, Alicante: Diputación de Alicante, 1992, pp. 47-64.

OLEZA Y DE ESPAÑA, Jaime de, “Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión, de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores, y años”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N° 20, 1924-1925, pp. 12-16, 38-49, 75-79, 108-111, 121-128, 139-144, 168-176, 188-189, 205-207, 238-240, 253-256, 280-287, 300-301, 317-320, 342-352.

_____, “Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión, de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores, y años”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N° 21, 1926-1927, pp. 13-16, 42-48, 74-79, 104-109, 126-128, 143-144, 169-176, 190-192, 213-224, 236-239, 253-254, 270-272, 284-287, 301-304, 320, 333-336, 352, 364-365, 382-384.

_____, “Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión, de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores, y años”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N° 22, 1928-1929, pp. 28-30, 46-48, 60-61.

ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier, “*El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo XVI en México*”, *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 18, 1989, pp. 19-28.

OSORIO ROMERO, Ignacio, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, México: UNAM, 1979.

PADILLA ZIMBRÓN, Edith, *Vida de San Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas*, tesina de licenciatura inédita, UNAM, 1993.

_____, *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*, tesis de maestría inédita, UNAM, 2004.

PALAU, Bartolomé, *Victoria de Cristo*, edición a cargo de José Gómez Palazón, Kassel: Reichenberger, 1997.

PALOMAR VERA, María, “Notas sobre dos comedias de la vida de San Francisco de Borja”, en ARELLANO, I. y RODRÍGUEZ GARRIDO, J. A. (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid/: Iberoamericana, 2008, pp. 51-74.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús, “América en la obra de Alonso Remón”, en NIETO IBÁÑEZ, Jesús M^a (ed.), *Humanismo y tradición clásica en España y América*, León: Universidad de León, 2002, pp. 415-440.

PARDO, Arcadio, “El caso del endecasílabo esdrújulo”, *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, N° 5-6, 2008, pp. 175-212.

PARKER, Alexander A., “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, Tomo 13, N° 43, 1949, pp. 395-416.

PARTIDA TAYZAN, Armando, “El *Tocotín* en la loa para el auto *El Divino Narciso* ¿Criollismo sorjuanino?”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tocotn-en-la-loa-para-el-auto-el-divino-narciso---criollismo-sorjuanino-0/html/>

PASCUAL BONIS, María Teresa, *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1764: estudio y documentos*, dirigida por José María Díez Borque, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

PÉREZ DE RIVAS, Andrés, *Corónica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*, Tomo I, México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “‘La cabeza del Bautista’, una tradición teatral”, *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 4, 1981, pp. 183-195.

_____, “Teatro y religión en la España de Felipe II: el *Códice de autos viejos*”, *Epos: Revista de Filología*, Nº 3, 1987, pp. 261-283.

_____, “*La Celestina* y el teatro del siglo XVI”, *Epos: Revista de Filología*, Nº 7, 1991, pp. 291-311.

_____, “Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI”, en BERBEL RODRÍGUEZ, José Juan, *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería: Diputación de Almería, 1996, 107-119.

_____, *El teatro en el Renacimiento*, Alcorcón: Ediciones del Laberinto, 2003.

_____, “Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI”, *Criticón*, Nº 94-95, 2005, pp. 137-146.

_____, *Teatro medieval*, Madrid: Cátedra, 2009.

_____, *Ejercicios de crítica textual*, Madrid: UNED, 2010.

PESET, Mariano y GARCÍA TROBAT, Pilar, “El nacimiento de la primera universidad de la Compañía de Jesús”, *Revista Borja. Revista de l’Institut Internacional d’Estudis Borgians*, Nº 4, 2003, pp. 107-129.

PICÓN GARCÍA, Vicente, “El teatro escolar latino en el Colegio de Montesión (Palma de Mallorca) II: la obra de Guillem de Barçalo (Barceló)”, en BOSCH, M. del C. y FORNÉS, M. A. (eds.), *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca, 1997, pp. 603-607.

_____, “Teatro escolar y teología: el *Dialogus Divi Petri Martyris* de Guillem de Barçalo (Barceló)”, *Criticón*, Nº 94-95, 2005, pp. 183-208.

_____, “El teatro Neo-latino humanístico y escolar en España en el siglo XVI”, en TAVARES DE PINHO, S. (coord.), *Teatro Neolatino em Portugal no Contexto da Europa. 450 Anos de Diogo de Teive*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006, pp. 39-90.

_____, “Tradición Clásica en el *Dialogus divi Petri* de Guillermo Barceló”, en MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUAL BAREA, Joaquín y CHARLO BREA, Luis (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto, IV, Vol. 5*, Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2010, pp. 2413-2427.

POOT HERRERA, Sara, “Cien años de ‘Teatralidad’”, en CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (coord.), *Historia de la literatura mexicana, Vol. 2: La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2002, pp. 195-243.

PORTÚS PÉREZ, Javier, “La fiesta como espacio literario”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid: CSIC, 2002, pp. 39-54.

QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, edición a cargo de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1998.

QUIRANTE, Luis, RODRÍGUEZ, Evangelina y SIRERA, Josep Lluís. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. Valencia: Universitat de València, 1999.

RAMBLA BLANCH, Josep M^a, *El peregrino. Autobiografía de San Ignacio de Loyola*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 2011.

Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta, traducción de Gustavo Amigó, accesible en línea: <http://pedagogiaignaciana.com/GetFile.ashx?IdDocumento=122>

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 2, Vol. 4, Barcelona: Serbal, 1997.

REGLÁ, Juan, “El bandolerismo en la Cataluña del Barroco”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, N° 16, 1966, pp. 149-160.

RELA, Walter, *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglos XVI-XVIII*, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 1990.

REYES PEÑA, Mercedes de los, “Edición de unos ‘Papeles sueltos’ pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*”, en CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús y ARELLANO AYUSO, Ignacio (coord.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 431-458.

_____, “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII”, en CANAVAGGIO, Jean (ed.), *La Comedia*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, pp. 257-270.

_____, “El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº 23, monográfico V, 1999, pp. 17-46.

_____, “El *Códice de los Autos Viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI”, en MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 389-430.

_____, “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar”, *Criticón*, Nº 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

_____, “El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión”, *Criticón*, Nº 94-95, 2005, pp. 9-32.

RÍO BARREDO, María José del, “Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid”, *Edad de Oro*, Vol. 17, 1998, pp. 149-168.

RÍOS CRUZ, Adelaida, “Recursos escénicos en la comedia hagiográfica de Cairasco de Figueroa”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, Nº 19, pp. 313-326.

RIQUER, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Barcelona: Teide, 1967.

RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo, *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, La Coruña: Galicia Editorial, 1989.

RODADO RUIZ, Ana, “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (coord.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*, Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 26-44.

RODRIGO MANCHO, Ricardo, “La teatralidad pastoril”, en DIAGO MONCHOLÍ, Manuel V. (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984, pp. 165-187.

RODRÍGUEZ CRUZ, Sor Águeda María, “Vida estudiantil en la hispanidad de ayer”, *Thesaurus: Boletín el Instituto Caro y Cuervo*, Tomo 26, Nº 2, 1971, pp. 355-399.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Francisco de Borja, promotor de la arquitectura jesuítica en España, Italia y América”, *Revista Borja. Revista de l’Institut d’Estudis Borgians*, Nº4, 2013, pp. 617-630.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José y ARROM, José Juan, *Tres piezas teatrales del Virreinato*, México: UNAM, 1976.

ROLDÁN PÉREZ, Antonio, “Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII”, *Revista de la Inquisición*, Nº 7, 1998, pp. 119-136.

ROMERO GARCÍA, Rafael Eugenio, “Medidas antiguas españolas. Breve compendio de las medias utilizadas en las diferentes regiones y provincias españolas”, *Técnica industrial*, Nº 254, 2004, pp. 64-67.

ROMEU, Josep, *Teatre hagiogràfic*, Barcelona: Editorial Barcino, 1957.

ROUANET, Léo, *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, cuatro volúmenes, Barcelona: L’Avenç, 1901.

RUANO DE LA HAZA, José M^a, “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, *Criticón*, Nº 42, 1988, pp. 81-102.

_____, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

RUBIO GARCÍA, Luis, *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1987.

RUGGERIO, Michael J., “History and invention in *La Tragedia de San Hermenegildo*”, *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 41, Nº 2, 1989, pp. 197-209.

SAINZ, Isabel, “La *Comedia de san Francisco de Borja*: un ejemplo del teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús”, en MATA INDURÁIN, C. y SÁEZ, A. J. (eds.), “*Scripta manent*”. *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 381-391.

SALAZAR, Luis Carlos, “La influencia de *La vida es sueño* y de una comedia perdida de Calderón en la obra de Matías de Bocanegra”, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel: Edition Reichenberger, 2002, Vol. 2, pp. 595-605.

SAN GERÓNIMO, Fray Juan de, *Memorias de Fray Juan de San Gerónimo, monge que fue primero de Guisando y después del Escorial, sobre varios sucesos del reinado de Felipe II*, en SALVÁ, Miguel y SAINZ DE BARANDA, Pedro (eds.), *Colección de documentos inéditos para la historia de España, Tomo VII*, Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1945.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Recopilación en metro*, Tomo I, edición a cargo de Vicente Barrantes, Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1882.

_____, *Recopilación en metro*, Tomo II, edición a cargo de Vicente Barrantes, Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1886.

_____, *Farsas*, edición a cargo de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1985.

SANZ, María Jesús, “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”, *Ars Longa*, Nº 16, 2007, pp. 55-72.

SEBASTIÀ SÁEZ, María, “La filología clásica en el estudio del teatro jesuítico: el caso particular de Manuel Lassala”, *Philologica Urcitana*, Vol. 8, 2013, pp. 109-126.

_____, *De la 'Ifigenia en Áulide' de Eurípides a la 'Ifigenia in Aulide' de Manuel Lassala*, dirigida por Marco Coronel Ramos y Carmen Morenilla Talens, Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2015.

SEGURA, Florencio, “Calderón y la escenografía de los jesuitas”, *Razón y Fe*, Nº 205, 1982, pp. 15-32.

SIERRA DE CÓZAR, Ángel, “El teatro escolar latino en el Colegio de Montesión (Palma de Mallorca) I: historia y documentos”, en BOSCH, María del Carmen y FORNÉS, Miguel Ángel (eds.), *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC*, Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1997, pp. 623-626.

SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1952.

_____, “Hagiografías individuales publicadas en español de 1480 a 1700”, *Hispania Sacra*, Vol. 30, Nº 59, 1977, pp. 421-480.

_____, *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo 16*, Madrid: CSIC, 1994.

SIRERA TURÓ, Josep Lluís, “El teatro en la Corte de los duques de Calabria”, en DIAGO MONCHOLÍ, Manuel V. (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984, pp. 259-280.

_____, “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en CANET VALLÉS, José Luis (coord.), *Teatros y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres: Tamesis Books Limited, 1986, pp. 187-228.

_____, “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en DIAGO, Manuel V. y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia: Universitat de València, 1991, pp. 55-76.

_____, “Diálogos de Cancionero y teatralidad”, en BELTRÁN, R., CANET, J. L. y SIRERA, J. Ll. (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 351-363.

_____, “Un teatro para una nueva religiosidad: la *Historia de Santa Orosia* y los orígenes de la comedia de santos”, *Edad de Oro*, Vol. 16, 1997, pp. 305-317.

TADDEO, Sara, “‘Ahógame este vestido’: la amazona y la mujer paje en *La fuerza de la costumbre y Love’s cure*”, en STOLL, Anita K., *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Londres: Tamesis Books Limited, 1993, pp. 63-75.

TÁRREGA, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, edición, introducción y notas de José Luis Canet Vallés, Londres: Tamesis Books Limited, 1985

_____, *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*, edición, notas y estudio introductorio de Josep Lluís Sirera, El Puig: Fundació Pública Municipal per a la Cultura y l’Educació, 2002.

TORRE, Lucas de, “Adiciones y correcciones a la *Bibliografía Aragonesa* del siglo XVI”, *Revue Hispanique*, Tomo 46, Nº 110, 1919, pp. 400-515.

TORRES, Xavier, *Nyerros i Cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993.

TORRES LÁZARO, Julio, “La implantación de la moneda en América”, *Revista de filología románica*, Nº 11-12, 1994-1995, pp. 115-132.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedias*, edición a cargo de D. W. McPheeters, Madrid: Castalia, 1973.

TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y RIVAS PALÁ, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV: “Auto de la Pasión” de Alonso del Campo*, Madrid: Anejos del Boletín de la RAE, 1977.

TURÉGANO MORATALLA, Pilar, “Números, monedas y otras medidas en el *Quijote*”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº 20, 2005, pp. 215-237.

URIARTE, José Eugenio de, *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús. Tomo I*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1904.

VALIENTE TIMÓN, Santiago, “La fiesta del ‘Corpus Christi’ en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, *Ab Initio*, Nº 3, 2011, pp. 45-57.

VEGA, Carlos Alberto, *La vida de san Alejo: versiones castellanas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

VEGA, Lope de, *Obras de Lope de Vega. Tomo I, obras dramáticas*, Madrid: Real Academia española, 1916.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición a cargo de Juan Manuel Rozas. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

_____, *San Diego de Alcalá*, introducción, edición y notas a cargo de Thomas E. Case, Kassel: Reichenberger, 1988.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (ed.), *La comedia de santos. Coloquio internacional, Almagro, 1,2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.

VIDAL, José Juan, “Notas sobre la población y la vida urbana de la Mallorca moderna”, *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, N° 17, 1977-1978, pp. 57-62.

VILLEGAS, Alonso de, *Vida de Isidro Labrador*, edición de Chad Leahy, *Lemir*, N° 19 – Textos, 2015, pp.897-930.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.

WARDROPPER, Bruce W., “Las comedias religiosas de Calderón”, en GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Volumen I, Madrid: CSIC, 1983, pp. 185-198.

WILSON, Edward M., “An Early List of Calderón’s Comedias”, *Modern Philology*, Vol. 60, N° 2, 1963, pp. 95-102.

WOOLDRIDGE, John B., “Is *El gran duque de Gandía* Calderón’s?”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. 5, N° 3, 1981, pp. 397-411.

_____ “Calderón’s Use of the Run-on Line: More Evidence against his Authorship of *El gran duque de Gandía*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 30, Nº 3, 1983, pp. 248-252.

YNDURAIN HERNÁNDEZ, Francisco, “Para la cronología de la ‘Historia de Santa Orosia’ de Bartolomé Palau”, *Archivo de Filología Aragonesa*, Nº 5, 1953, pp. 167-169.

ZEROLO, Elías, *Legajo de varios*, París: Garnier Hermanos, 1897.

ZIMIC, Stanislav, “Torres Naharro”, en MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 349-369.

ZUBILLAGA, Félix, *Monumenta Mexicana*, Vol. 4, Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1971.

ZUGASTI, Miguel, “Un texto jesuítico del siglo XVIII: *Diálogo a San Francisco Javier entre la Navarra y la India*”, en *Congreso Internacional ‘Los mundos de Javier’: Pamplona, 8 a 11 de noviembre de 2006*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2008, pp. 459-486.

_____, “La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, OP, fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes”, en BARRADO, José y MAYORGA, Óscar (eds.), *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, Salamanca: Editorial San Esteban, 2010, pp. 163-195.

_____, “Dos diálogos inéditos del siglo XVIII sobre los padecimientos de San Francisco Javier”, en BALUTET, N., OTAOLA, P. y TEMPÈRE, D. (coords.), *Contrabandista entre mundos fronterizos. Hommage au Professeur Hugues Didier*, París: Publibook, 2010, pp. 199-216.

_____, “Para el corpus de la lírica colonial: las *Fiestas de toros, juego de cañas y alcancías* de María de Estrada Medinilla”, en VON DER WALDE, L. y REINOSO, M., *Virreinos II*, México: Grupo Destiempos, 2013, pp. 279-318.