

Luis Gonzaga y el teatro jesuítico hispano áureo

Ricardo Enguix
(Kaunas University of Technology)

Introducción

Desde hace unas décadas se viene reconociendo por parte de la crítica, gracias a los esfuerzos de investigadores como Justo García Soriano, Ignacio Elizalde, Julio Alonso Asenjo, Jesús Menéndez Peláez, Cayo González Gutiérrez, Antonio Cortijo Ocaña o Miguel Zugasti, el valor y relevancia que tuvo el teatro jesuita durante nuestro periodo áureo. Práctica dramática de la que han llegado hasta nosotros varias decenas de piezas, principalmente manuscritas, de las que aún nos queda mucho por descubrir, pues en su mayoría siguen inéditas. Sin embargo, a tenor de sus títulos puede desprenderse que entre los dramaturgos de la Compañía era bastante habitual componer obras protagonizadas por santos, ya que a través de ellas los jesuitas podían difundir modelos de virtud que fueran sugerentes para su público¹ y que calaran, especialmente, entre el sector estudiantil, que no solo asistía a las representaciones sino que también representaba dichas composiciones, pues los colegios jesuitas funcionaban a modo de cantera de futuros miembros de la Orden. Este hecho explica que los dramaturgos de la Compañía se inspiraran frecuentemente en las vivencias de santos cuyo ejemplo ayudara a los discentes 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 se inspiraran en los santos y beatos de la Orden.

En esta ocasión centraremos nuestra mirada en Luis Gonzaga, jesuita de origen italiano y ascendencia noble que ingresó en la Compañía de Jesús contraviniendo la voluntad de su padre² 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 debía ser especialmente sugerente para los estudiantes de los centros académicos jesuitas, pues no debía resultar difícil para el alumnado sentirse identificado con sus vivencias; 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 un 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, 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 protagonizado por el beato el 4 de diciembre de

¹ Entre el público que asistía a las representaciones teatrales jesuitas no solo se encontraban los familiares de los discentes, sino también personalidades locales de carácter civil o eclesiástico, y, en definitiva, cualquier persona que quisiera disfrutar del espectáculo dramático.

² 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).

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 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.

El Diálogo del beato Luis Gonzaga

El texto³ del diálogo del padre Ximeno,⁴ copiado con una caligrafía bastante descuidada por un único amanuense, ha llegado hasta nosotros entre los folios 26r-35r del manuscrito 9/2571 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Se trata de una composición relativamente breve,⁵ no segmentada en jornadas, en la que, con la intervención de tan solo seis personajes, se dramatizan con bastante libertad los sucesos biográficos⁶ que rodean el ingreso de Luis Gonzaga en la Compañía de Jesús y su óbito;⁷ brevedad que imprime a la obra un carácter eminentemente lineal, pues en ella se

³ Prácticamente la mitad de la composición está refundida de la *Comedia de san Juan Calibita*, alojada en los folios 63r-105v del manuscrito Mss. 17288 de la Biblioteca Nacional de España. 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.

⁴ 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*, 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 (*CATEH*, ficha 288), cabría pensar que este padre estuvo relacionado con el colegio mallorquín; sin embargo, la *Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión* no constata su presencia en dicho centro.

⁵ 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%.

⁶ 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.

⁷ 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 Ceparí, compuesta en lengua italiana y publicada en 1606, de la que incluye una versión resumida Ribadeneyra en la edición de su *Flos sanctorum* de 1616; hagiografía

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.

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.⁸ El Demonio intenta interrumpir la conversación, sin éxito, instando a Luis a retomar el estudio de la lección⁹ y, como buen hijo, a seguir la voluntad de sus padres,¹⁰ tras lo que trata de convencer al joven, una vez que la Virtud abandona la escena, de que su frágil salud no es apta para los rigores de la vida monástica;¹¹ 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,¹² entrando en escena tras el ofrecimiento angelical el ayo de Luis para preguntarle la lección, momento en el que tiene lugar un curioso pasaje basado en la conjugación latina del verbo amar¹³ que permite a Luis críticamente manifestar su

que fue ampliada por el propio Ceparí en 1620 y traducida al castellano por el padre Juan de Acosta en 1623.

⁸ el vivir en Religión
es la vida más perfecta
y la que es más selecta
para alcanzar perfección. (f. 26v)

⁹ 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 lección
que en puntos de Religión
querer también traspasar. (f. 27r)

¹⁰ Déjate ya de razones,
porque honrar mucho a tu padre
y obedecer a tu madre
son muy buenas devociones. (f. 27v)

¹¹ 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 serán los principales puntos de contacto que presenta la dramatización que nos ocupa con respecto de las vivencias del beato.

¹² 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)

¹³ 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 los pasajes didácticos que solían introducir los comediógrafos jesuitas en sus composiciones, en nuestra opinión este cuadro parece

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,¹⁴ 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.¹⁵

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,¹⁶ engaña a su paje para huir de su casa y poder hacer su propósito,¹⁷ 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.¹⁸ Tiene lugar entonces el primer

responder más a un propósito lúdico que didáctico, pues viene a ser una ingeniosa secuencia que debía resultar bastante amena para el público estudiantil.

¹⁴
Palabras que causarán
en vez de la risa llanto,
que la triste de mi madre...
Pero quiero callar esto. (f. 28r)

¹⁵ Cierto es que, según refiere Cepari, cuando Luis con tan solo ocho años 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 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).

¹⁶
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* (ff. 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).

¹⁷
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.

¹⁸
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

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,¹⁹ quedando de esta manera vencido el Demonio y viéndose obligado a abandonar las tablas.

Pese a la derrota, el maligno insiste de nuevo en doblegar la voluntad del jesuita italiano haciéndole partícipe, disfrazado de estudiante, del dolor que padecen por su ausencia sus allegados²⁰ y ofreciéndole una carta;²¹ pero de nada sirven las argucias del ente diabólico, pues Luis, reconociéndolo, 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,²² nueva que recibe el joven con gran regocijo²³

		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)
19	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)

20 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)

²¹ 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.

²² 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

preludiando la conclusión del diálogo, pues tras abandonar el beato 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 a 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,²⁴ pudiendo percibirse cierta cercanía con los graciosos ‘a medias’²⁵ que presentan algunas composiciones coetáneas (Badía 2007, 283), por lo que, en cierta medida, el dramaturgo innova con respecto de los modos habituales de imprimir comicidad a las piezas dramáticas del *scriptorium* ignaciano, pues en los albores de su práctica teatral los jesuitas empleaban pequeños pasajes de carácter

23 con firmeza verdadera,
y así, como buen soldado,
firme en el divino amor
estarás con gran valor
hasta el día señalado. (f. 33v)
¿Qué es esto? ¿Mi Dios me llama?
¿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)

²⁴ 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)

²⁵ Se trata de personajes que, pese a estar aún muy alejados de la figura prototípica del donaire áureo, ya presentan algunas de sus particularidades.

cómico-burlesco, a modo de *actio intercalaris*, que solían guardar cierta relación con la trama principal.

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,²⁶ 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).

El Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado

De mayor extensión goza el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado*²⁷ del padre Salas,²⁸ 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 sigue con bastante fidelidad la obra hagiográfica de Cepari, el jesuita madrileño se permite ciertas licencias en su dramatización de las vivencias del beato Gonzaga²⁹ e

²⁶ 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.

²⁷ Segmentado en tres jornadas e integrando 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 formando parte de una tirada de endecasílabos sueltos y el segundo de una silva.

²⁸ 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 2007b, 123-124). Se atribuyen a su pluma varias piezas teatrales, como *El domine 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).

²⁹ 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 Cepari 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 braço 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 cavallos y así pudieron tirar de ella [...] hasta sacarla a la ribera donde ya las otras carrozas habían pasado. La otra mitad, en que estaba Luis con su ayo, quedó

introduce varias ampliaciones al recrear algunos de los episodios de su vida. 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 ampliaciones 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 Cepari 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 crípticamente³⁰ y, tras ceder el jesuita sus ropajes para resguardar a Luis del frío que le provoca su fervor religioso,³¹ 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;³² cuadro que enlaza con un pasaje inserto en el

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 había traído al medio del río y allí se detuviese” (ff. 14r-14v).

- ³⁰ P. FERNANDO Señor, ¿qué es esto?
 LUIS Un rayo
 que al cuerpo causó demayo
 aunque a viento al corazón.
 P. FERNANDO ¿Hiriote?
 LUIS Con afición.
 P. FERNANDO ¿Por dó entró?
 LUIS No es accidente,
 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,
 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)
- ³¹ “Ardiendo estoy y me enfrió. / ¡Oh, divino Martín mío, / abrígame con tu ropa!” (f. 5r).
- ³² D. FERRANTE ¡Deja quede satisfecho
 de su sangre!
 MARQUESA Ve, señor,
 que eres su padre.

Argumentalmente se trata de una composición bastante innovadora, 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 huérfana serrana 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.³⁷ Sin embargo, pocos versos más adelante vemos que, pese a las amenazas que le profiere la marquesa a su hijo si persiste en tan deshonrosa relación sentimental,³⁸ 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.³⁹

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 a partir de este momento 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,⁴⁰ y en la que el jesuita italiano se ve obligado a mediar por petición expresa de su madre,⁴¹ teniendo que abandonar temporalmente la disciplina

³⁷ Es verdad que la amé y hablé dos veces,
mas hasta agora amor de lejos trata;
envíe esa cadena cortésmente
con un papel que nuestro amor remata. (f. 4r)

³⁸ “¡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).

³⁹ 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)

⁴⁰ “Confieso que el marqués tiene derecho / a Solfariño, mas su pecho noble / a una villana paga infame pecho” (f. 17r).

⁴¹ En esta subtrama el padre Salas aún, 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 Ceparí 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 [...] Haviendo pues licencia del obispo para casarse en secreto [...] se desposó con ella, y de allí en adelante la tuvo por

ignaciana para volver a su patria. Pese al enfrentamiento directo con su tío y la furibunda oposición de su madre,⁴² Rodolfo se reafirma en el amor que siente por Aurelia, por lo que la serrana, sabedora de la pasión incondicional que siente el marqués y de que ella es la causa de todos sus males, pretende darles solución, espada en mano, dirigiéndose al campamento del duque⁴³ para desafiarlo a batirse en duelo con ella,⁴⁴ a lo que accede Luis en representación de su tío.⁴⁵ 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, teniendo lugar entonces la prodigiosa mudanza de la

legítima muger. Pero temiendo que de este matrimonio se havían de agraviar mucho todos sus deudos [...] quiso por entonces encubrirlo” (f. 85v).

⁴² Hijo, ¿qué es esto que pasa?
 ¿No basta en tu tierra guerra
 sino deshonra en mi casa?
 ¿Que a este punto tu amor llegue?
 ¿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)

⁴³ 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)

⁴⁴ 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)

⁴⁵ “aquestos bríos / más mansa respuesta quieren, / yo saldré por vos al campo” (f. 18v).

serrana⁴⁶ y el cese de la disputa entre tío y sobrino, pues tras su conversión Aurelia pretende ingresar en un convento.⁴⁷ 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.⁴⁸

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 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.⁴⁹ 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 bastante alejado de su modelo, siendo su comicidad más próxima a la de los graciosos ‘a medias’ a los que hicimos alusión páginas atrás.

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,⁵⁰ que con sus insolentes intervenciones viene a conferir cierto humor a los pasajes en los que interviene. Para ejemplificar esta

⁴⁶ ¿Quién estas flechas me tira
que truecan en mansedumbre
los fervores de mi ira?
[...]
¡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)

⁴⁷ “pide aquesta rea / a Cristo esposa no de un hombre sea / [...] De esa sentencia apelo a un monasterio” (f. 25r).

⁴⁸ “Padrino seré, pues gano / tanto con la sangre vuestra” (f. 27r).

⁴⁹ En nuestra opinión el padre Salas estaría respondiendo en este pasaje a las críticas que desde ciertos sectores debían verse acerca de la captación de futuros miembros de la orden ignaciana en los colegios jesuitas, pues, con el paso del tiempo, se labraron cierta fama de interesados; 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. Por tanto, para nosotros el jesuita madrileño estaría mostrando teatralmente con este pasaje la falsedad de estas habladurías, 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.

⁵⁰ 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 Rodolpho que era algo menor” (f. 21r).

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 Compañía⁵¹ o cuando en la tercera jornada le pide que obre un milagro para que su hermano mediano no tenga hijos y él sea marqués.⁵²

En cuanto a la escenificación de lo maravilloso, al ajustarse el beato Gonzaga al modelo del santo mendicante⁵³ propuesto por Dassbach y, en consecuencia, estar caracterizado por su virtud y no por sus habilidades taumáticas, los principales prodigios que tienen lugar en las tablas son las distintas apariciones que experimentan los personajes en escena. 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 no fuera física sino espiritual; sin embargo, unos versos más adelante el pequeño Francisco le pregunta a su hermano mayor “¿Cómo se tiene en 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 instrumentos habituales de los que se sirva el padre Salas para mostrar y ocultar al público todas 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 clavado en Dios con mitras, tiaras y capelos a sus pies⁵⁴ (f. 4v).

-
- ⁵¹ LUIS Francisco, ¿qué decís vos?
D. FRANCISCO Que quedamos acá dos,
lleve consigo a Rodolfo. (f. 8v)
- ⁵² 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)

⁵³ 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).

⁵⁴ A través de esta visión el padre Salas sintetiza algunos de los motivos que, según Cepari, 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 Nuevomundo, y esperava

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,⁵⁵ 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 arrebatarse su corona al ente demoníaco.⁵⁶ 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.

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: “Córrese una cortina con música, represente la Gloria lo más vivamente que se pudiere, y elévese Luis por un artificio subiendo”⁵⁷ (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. No obstante, 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 era habitual en las composiciones que disponían 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;⁵⁸ 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:

que algún día le tocase a él quizá la buena suerte de que le enbiasen a aquellas partes a convertir las almas a la fe de Jesuchristo” (ff. 25r-25v).

⁵⁵ 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).

⁵⁶ 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.

⁵⁷ Episodio que Cepari refiere en su biografía: “fue arrebatado en espíritu y allí se le representó la gloria de la celestial Jerusalén, y en aqueste rapto 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).

⁵⁸ Cepari también recoge este episodio en su biografía: “En el año de 1593, habiendo 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 successo que de pura pena cayó en una enfermedad que a pocos días llegó a punto de muerte. Havía ya recebido 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).

Desmáysese la marquesa, suene música, aparezcan vestidos de gloria el santo padre Ignacio, el padre Francisco Juárez,⁵⁹ elevados en un Jesús que esté en medio, luego el beato Luis vestido de 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.⁶⁰

Para concluir con el estudio de la pieza del padre Salas nos gustaría apuntar que se trata de un buen ejemplo de la evolución que fue experimentando el teatro jesuita con el paso del tiempo, pues en unas pocas décadas dejó atrás el teatro latino en cinco actos de raigambre escolar de sus inicios para abrazar las fórmulas que imperaban en la escena teatral comercial, ya que si se depuraran de su texto todas las referencias a la Compañía

⁵⁹ 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,
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 extrema 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.

⁶⁰ 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.

de Jesús, obtendríamos una pieza que perfectamente podría haber sido escenificada en un corral de comedias.

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 breve⁶¹ que, si bien quienes lo transcribieron⁶² 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.⁶³

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 Loyola⁶⁴ con personajes procedentes de la mitología grecolatina como Palas⁶⁵ 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 mundo;⁶⁶ la enconada

⁶¹ La comedia está compuesta por poco más de dos millares de versos segmentados en tres jornadas.

⁶² 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*.

⁶³ 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 & 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.

⁶⁴ 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.

⁶⁵ El personaje mitológico no es Palas, hija del dios Tritón, sino la diosa Atenea, cuyo epíteto ritual era Palas y era nombrada frecuentemente como Palas Atenea (Grimal 2008, 400).

⁶⁶ 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)

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.⁶⁷ 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,⁶⁸ don Ferrante, contraviniendo la voluntad de su esposa, decide llevárselo consigo a Casalmaggiore donde el duque de Mantua reúne tropas con las que sumarse a las fuerzas de Felipe II para enfrentarse al Turco.⁶⁹ Poco durará la inclinación que siente el joven Luis por las armas, pues tras aparecerse la Virgen para pedirle que deje la vida militar y tome el camino de las letras⁷⁰ irrumpe en escena Palas, que pese a su derrota no había desistido de conquistar la voluntad de Luis, decidiéndose

⁶⁷ 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)

⁶⁸ “Dulce Palas, Marte amigo, / sigo a Palas, sigo a Marte, / mas ¿cómo puedo a los dos? (f. 88v).

⁶⁹ 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
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.

⁷⁰ “Empieza luego a estudiar, / deja la milicia vana / que mi soldado has de ser” (f. 94r).

Luis abandone su estado e ingrese en la orden ignaciana;⁷⁶ suceso representado simbólicamente con una escena final apoteósica en la que se viste a Luis con las “insinias / de la milicia sagrada” (f. 101v), quedando 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, y que las didascalias refieren en los siguientes términos:

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 manteo 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,⁷⁷ teniendo lugar el primer encuentro entre Venus y su amado en la jornada segunda, cuando este se ve abordado por la deidad durante su estancia en Casalmaggiore;⁷⁸ pasaje en el que Luis no solo no cede ante los encantos de la diosa,⁷⁹

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)

⁷⁴ “Luis, el mundo deja aparte, / que yo cedo mi derecho” (f. 110r).

⁷⁵ “Y yo quedo satisfecho, / pues me dejas por tal Marte” (f. 110r).

⁷⁶ 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.

⁷⁷
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)

⁷⁸ 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

sino que, además, la obliga a abandonar apresuradamente las tablas al disparar un arcabuz que porta,⁸⁰ 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,⁸¹ haciendo aparición en escena Jesús con un vaso de agua para sofocar el fuego que arde junto a su cama –“abrásanse unas pajas junto a la cabecera” (f. 99r)–, e instándolo tras salvarlo de las llamas, como vimos, a ingresar en la Compañía de Jesús.

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.

⁷⁹ 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
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)

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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 huviera 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).

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;⁸² impulsos que, como evidencia la propia Venus y remarca socarronamente Placer, eran fingidos, pues al ver la diosa a Luis cambia rápidamente de parecer.⁸³ Pero, sin lugar a dudas, quien detenta el grueso de la carga cómica en la composición es Galindillo, criado de los Gonzaga que se ajusta al prototipo del gracioso áureo con su glotonería, malicia⁸⁴ y cobardía,⁸⁵ y que en sus

82	VENUS PLACER	Ya no puedo aguardar. Pues de esta viga te puedes ahorcar, toma esta liga. ¿Quieres que sea así?
	VENUS PLACER	Quiero que sea. 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.
83	VENUS VENUS	Bien quiero yo, mas no quiere la muerte. (f. 91v) 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 sogas 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)

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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 preludio 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,
----------	---

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. 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.

GALINDO	mas no es posible otra cosa. ¿Qué dice? La boca aparte, téngase.
DON LUIS	Quiero matarte. [...]
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).

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. 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 tendrán por objeto, principalmente, la exaltación de la Compañía.⁸⁶ 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.

Conclusiones

A través de las obras protagonizadas por Luis Gonzaga se ha podido observar que el teatro jesuita era mucho más que unos meros ejercicios pedagógicos (González Gutiérrez 1994, 68), consideración negativa que los propios historiadores de la orden ignaciana tenían de la práctica dramática desarrollada por sus correligionarios que propició que su estudio se viera lastrado históricamente, pues, si bien es cierto que en los centros educativos jesuitas se organizaban espectáculos teatrales menores que se ajustaban a ese patrón, no lo es menos que también se representaban piezas compuestas por los propios jesuitas que, depuradas de toda referencia a la Compañía, bien podrían haberse escenificado en un corral de comedias. Hecho, este último, que evidencia el notable genio artístico de algunos de estos miembros de la orden ignaciana que compaginaban su labor docente con sus dotes compositivas, pues a buen seguro que la concepción positiva y la preponderancia que tuvo el teatro para la Compañía facilitó que, siguiendo la llamada divina, acabaran decantándose por ingresar en la orden ignaciana, pues en ella podían compaginar sus inquietudes artísticas con su fervor religioso.

⁸⁶ Sirva de ejemplo de este tipo de comedias *Las glorias del mejor siglo* del padre Céspedes.

Obras citadas

- Alonso Asenjo, Julio. “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* 2 (2007).
- . *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, (2002-2020), accesible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm
- Badía Herrera, Josefa. *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universitat de València, 2007.
- Cepari, Virgilio. *La vida del beato Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús*. Pamplona: Carlos Labayen, 1623.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*. Nueva York: Peter Lang, 1997.
- Elizalde, Ignacio. *San Francisco Xavier en la literatura española*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1961.
- Fejér, József. *Defuncti secundi saeculi Societatis Jesu, 1641-1740, Vol. III*. Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1988.
- González Gutiérrez, Cayo. “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro” (II). *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 19 (1994): 7-125.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- . “Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: Repertorio de obras conservadas y de referencia”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 54-55 (2004-2005): 421-563.
- . “Teatro jesuítico y religiosidad en la época de San Francisco Javier”. En Ignacio Arellano Ayuso ed. *Sol, apóstol, peregrino, San Francisco Javier en su centenario*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005. 217-237.
- . “El santo como modelo en el teatro jesuítico del siglo de oro”. En Ignacio Arellano Ayuso & Marc Vitse coord. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, Vol. 2 (El sabio y el santo)*. Madrid: Iberoamericana, 2007a. 327-348.
- . “La escolástica triunfante y nueva Babilonia del P. Pedro Salas. La tradición del cuento del rey soberbio”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 4 (2007b): 123-154.
- Molina Sánchez, Manuel. “La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas”. *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica* 19 (2008): 221-240.
- Morley, Sylvanus Griswold & 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.
- Ms. 9/2570, Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
- Ms. 9/2571, Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
- Mss. 17288, *Comedias y poesías del padre Calleja*, Biblioteca Nacional de España.
- 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* 21 (1926-

1927): 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.

O'Neill, Charles E. & Domínguez, Joaquín M. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001.