

Los procedimientos de copia y autocopia en el teatro jesuita español: su plasmación en el jesuita Andrés Rodríguez

Manuel MOLINA SÁNCHEZ
Universidad de Granada
mmolina@ugr.es

Recibido: 13/02/2013

Aceptado: 28/05/2013

Resumen

El teatro escolar es un fenómeno complejo, en el que la creación individual se funde con la colectiva en un conglomerado de aportaciones donde la paternidad de los textos es difícil de discernir. Uno de los procedimientos usuales en la composición de este teatro es la copia y autocopia de pasajes y fragmentos de unas obras en otras. Se analizan las características de dicho procedimiento y su presencia en el jesuita Andrés Rodríguez.

Abstract

Theatrical works composed for performance in schools constitute a complex phenomenon, where there is often no clear distinction as to authorship between the individual and a collective of anonymous writers. One of the most observed characteristics of this type of theatre is the frequency with which texts are copied, or even self-plagiarized, with whole sections of texts moving freely from one work to another. The present paper discusses the features of this procedure in the works of the Jesuit writer Andrés Rodríguez.

Palabras clave: Teatro jesuita, autoría literaria, edición de textos, Andrés Rodríguez.

Key words: Jesuit Theatre, authorship, text editing, Andrés Rodríguez.

Entremos directamente en materia. Sean los siguientes endecasílabos de rima interna que integran el Prólogo de las tres obras cuyo título encabeza los poemas. Las dos primeras pertenecen al jesuita Andrés Rodríguez (la primera en colaboración con Juan de Pineda), la tercera al también jesuita Hernando de Ávila.¹

*Diálogo de prêstantissima (ff. 163v-164v)*²

La Luna sale ufana en su carroça
y a Venus trae por moça. Marte insano
toma el Sol de la mano y de tomiças
trae las barbas postiças. El anciano
Saturno, triste y cano lamentando
y en lágrimas manando, hace un lago
por el horrible estrago de sus nietos.
Entre aquestos aprietos y estrechura
baja desde la³ altura desalado
Mercurio. Apresurado a dar remedio,
pónese de por medio y, en un punto,
el fiero Marte junto con el Sol
hacen un caracol y una mudança.
Y andan todos en dança los planetas
dando mil çapatetas. Sale luego
esa esfera del Fuego bolteando
con los demás. Dançando con donaire
el delicado Aire con cometas,
como doradas vetas, juega cañas.
Ay mil cosas estrañas. Todo el coro
con cabelleras de oro coronado,
a compás nivelado y proporción,
dança un esturdión. Sale Vulcano,
tañe y baila un villano, muda trajes
y hace mil visajes, contenencias,
bailes y reverencias. La muleta

1. Cf. ALONSO ASENJO 1995, p. 250.

2. El *Diálogo de prêstantissima scientiarum eligenda* se conserva en dos manuscritos: ms. 9/2580 de la BRAH, ff. 161r-205r, y ms. 15.404 de la BNM, ff. 129r-141v, 157rv, 143r-147r. Los pasajes citados en este trabajo corresponden, salvo en dos lecturas, al de la BRAH.

3. la BNM (f. 131r) el BRAH.

con una çapateta se le quiebra.
 Pierde el triste la hebra. Ríen todos
 dándose de los codos. Luego juntos,
 con los rostros defuntos de bailar,
 siéntanse a merendar en el tablado.
 Saturno, el desdentado⁴, come sopas,
 Marte dexa sus ropas, porque suda
 y aun la camisa muda carleando.
 Luego todos bailando, por la puerta
 de los sueños incierta toman buelo.
 Aquí Mercurio sus dos alas bate,
 y dando a nuestra acción dulce remate,
 suben por dos maromas hasta el cielo.

Diálogo de methodo (f. 208rv)⁵

Atención, atención, que el Mundo todo
 por admirable modo sale en dança,
 haciendo una mudança concertada
 al fin como ordenada por la mano
 del alto y soberano rei⁶ del cielo.
 Sale en ligero buelo bolteando
 y en su rueda dançando el viejo anciano
 Saturno, triste y cano, y al instante
 con alegre semblante va siguiendo
 Júpiter, influyendo al mundo vida.
 Tras esto el omicida Marte airado
 con un arnés trançado de diamante
 sigue al que va delante en este coro.
 El Sol, de hebras de oro coronado,
 con ropón de brocado aquí boltea.
 Parece Venus fea en su presencia,
 aunque no hace ausencia en este punto.
 Antes se sigue junto al claro Febo
 Mercurio el bel mancebo, aunque ladrón.

4. desdentado *BNM* (f. 131r) destentado *BRAH*.

5. El *Diálogo de methodo studendi* se conserva en el ms. 9/2580 de la *BRAH*, ff. 208r-249v.

6. dei *cod*.

Sigue la procesión de los planetas
dando mil çapatetas, y Dïana,
con rostro de villana, sale luego
y esa esfera del Fuego carleando
con los demás, dançando con donaire
el delicado Aire con cometas,
como doradas vetas, juega cañas.
El Agua en mil marañas y rebueltas
da concertadas bueltas, mas la Tierra
en su centro se afierra sin mudança
y sirve en esta dança de tablado,
donde el coro acordado en proporción
dança un esturdión mudando trajes
y haciendo mil visajes, contenencias,
bailes en consonancia y reverencias.

Historia Floridevi (ff. 186v-187r)⁷

Sale de su officina el Dios Bulcano
con Venus de la mano y con Cupido,
que del frío arecido va llorando.
Tras de éstos volteando saldrá luego
esa esfera del Fuego luminosa,
a quien sigue la hermosa diosa Juno.
Veréis al Dios Neptuno cavallero
sobre un delphín ligero y a su hermano
Júpiter, muy ufano en carro de oro,
y transformarse en toro en el tablado.
Acherón congojado y afligido
saldrá descolorido forcejando
y las aguas cortando con los remos.
Y en su varco veremos varias cosas:
las Parcas rigurosas y Guemera,
Proserpina y Simera con Plutón,
dando priesa a Acherón porque se tarda

7. La *Historia Floridevi* se encuentra en el ms. B1383 de la BHSA, ff. 185r-236r, con el nombre de *Comedia sin título*. La denominación de *Historia Floridevi* se debe a ALONSO ASENJO 1995, p. 250.

de llegar do le aguarda el Dios su hermano.
 Enquéntranse con Jano, Dios armígero,
 y con Marte velígero, que vienen
 a la fiesta que tienen concertada
 Júpiter y su amada hermana Juno.
 Júntanse de consuno con el Sol,
 hacen un caracol y una mudanza.
 Andan todos en danza los planetas,
 dan dos mil zapatetas todos juntos;
 con los rostros difuntos de bailar,
 siéntanse a merendar en el tablado.
 Cupido desalado come sopas,
 Marte deja las ropas, porque suda
 y aun la camisa muda carleando.
 Después se van cantando una canción
 con que dan fin a su agradable acción.

Como se observa, aparte de la estructura métrica y la temática, son muchos los sintagmas y expresiones que se repiten en los tres poemas.

Veamos ahora estos otros versos latinos (dímetros anapésticos) del *Diálogo de methodo studendi* (f. 215v):

*Mentem blanda quies demulcet,
 arridet nitidum mihi cêlum,
 mare sedatum est, zephyri sibilant;
 turbinis expers, libera nimbis,
 secura tenet cymbula portum
 placidis ventis êquore placido.
 Soleo per silvas umbrosas,
 salices felix inter virides,
 colludens per amêna virecta,
 morsu curarum animo libero,
 mulcere aures murmure zephyri,
 tremulos cantus audire avium.*

8. La comedia *Demophilea* se conserva en dos manuscritos: ms. 15.404 de la BNM, ff. 82r-127v, y, con el nombre de *Demophilus*, en el ms. 9/7262 de la BRAH, s.f. Sobre esta última copia véase SIERRA DE CÓZAR 2003 y MOLINA SÁNCHEZ 2004, nn. 46 y 65. Los textos citados en este trabajo pertenecen al ms. 15.404 de la BNM.

Se repiten casi sin variación en la comedia *Demophilea*⁸, de Andrés Rodríguez, en dos pasajes distintos: 1) f. 101r:

*O faustum ac fortunatum diem!
Quam mihi nitidum arridet coelum,
quam hilaris sese ostendit facie!
Mare sedatum est, Zephiri sibilant;
grauibus quamuis acta procellis,
secura tenet cimbula portum.
Placidis ventis, aequore placido,
nitido terram lumine quatunt.*

2) f. 104r:

*Nunc nunc per sylvas umbrosas,
salices fêlix inter virides,
nunc poteris per amêna vireta,
morsu curarum animo liber,
mulcere aures murmure Zephiri,
tremulos cantus audire auium.*

El juego de reiteraciones puede adquirir formas muy diferentes. Las siguientes dos octavas reales de la comedia anónima *Techmitius*⁹ se transforman, con algunas variantes, en una sextina, un madrigal y una octava real en el *Diálogo de methodo studendi*. Las octavas de *Techmitius* (f. 12r):

El ánimo dudoso nunca para.
Ligero qual cometa o rayo ardiente,
aquí halla peligro, allí repara,
allí dificultad y inconveniente.
Ya juzga las tinieblas por luz clara,
ya en sosegado mar tormenta siente,
ya en mil cosas contrarias imagina
y en todas piensa y nada determina.

9. Se conserva en el ms. 9/7262 de la BRAH, s.f. Sobre el mismo cf. PICÓN GARCÍA 2003 y sobre su posible autoría MOLINA SÁNCHEZ 2008a.

Qual suele el orgulloso caminante,
 que por apresurarse erró el camino,
 ora bolver atrás, ora ir delante,
 ciego en su laberinto y desatino,
 así mi entendimiento a cada instante,
 enbuelto en un confuso torvellino,
 muda mil pareceres y no halla
 acuerdo cierto en tan atroz batalla.

Las estrofas del *Diálogo* (f. 227rv):

El ánimo dudoso nunca para.
 Ligero qual cometa o rayo ardiente,
 discurre en varias cosas e imagina:
 aquí halla peligro, allí repara,
 aquí dificultad e inconveniente,
 mil cosas piensa y nada determina.

Ya mi pecho se inclina
 a seguir a Fantástico y su traça,
 ya rehúye, ya abraça
 el orden mismo de que está dudoso.
 ¡Ay corazón ansioso!
 Perplexo estoi y lleno de contienda
 sin poder atinar la cierta senda.

Qual suele el orgulloso caminante,
 que por apresurarse erró el camino,
 ora bolver atrás, ora ir delante,
 ciego en su labirinto y desatino,
 así mi entendimiento a cada instante,
 enbuelto en un confuso torvellino,
 muda mil pareceres y no halla
 acuerdo cierto en tan atroz batalla.

Pero es que, además, la sextina del *Diálogo* se repite íntegra y sin variación en el *Diálogo de pręstantissima scientiarum eligenda* (f. 168v).

Podríamos incrementar el número de pasajes en los que las coincidencias son manifiestas¹⁰. Creemos, no obstante, que los mencionados son suficientes para nuestro propósito.

Se trata de lo que en un trabajo nuestro anterior¹¹ hemos denominado, con término tomado de la antigua comedia latina, la *contaminatio*, es decir, la copia, generalmente con variantes, de fragmentos más o menos extensos de unas obras en otras. La extensión puede ir desde sólo un verso o una línea, a toda una escena, como ocurre con la escena 4ª del Acto II del *Diálogo de methodo studendi* y la 3ª del Acto I del *Diálogo de prèstantissima scientiarum eligenda*. La *contaminatio*, además, puede darse en dos sentidos: de un autor sobre sí mismo, o sea, *autocontaminatio*, o entre obras de autores diferentes.

Es éste uno de los aspectos que más llama la atención cuando se aborda el estudio del drama jesuítico y, en el caso concreto del autor que nos ocupa, deviene una técnica de composición frecuente. Es habitual en Rodríguez la modificación parcial de sintagmas o *iuncturae* que, manteniendo unos elementos mínimos, se repiten en diversas obras. Son sintagmas, a menudo de resonancias clásicas, como per amèna vireta (*Techm.*, f. 12v, v. 7; *Diálogo de meth.*, f. 215v, v. 9; *Demoph.*, f. 104r, v. 8), què... oberrat oculis (*Techm.*, f. 3r, v. 5; *Diálogo de meth.*, f. 234r, v. 2; *Demoph.*, f. 113r, v. 2; *Acol.*, f. 63r, v. 2¹²), o summe cèli rector et mundi arbiter (*Techm.*, f. 23r; *Diálogo de meth.*, f. 233v, v. 1; *Demoph.*, f. 113r, v. 1), *cura mordax* (*Techm.*, f. 18r, v. 16; *Diálogo de meth.*, f. 215v, v. 25), por citar sólo cuatro de los muchos rastreables. Otras veces, como ya hemos visto, las reiteraciones son más amplias.

Lo que queremos plantear hoy aquí son las dificultades y los motivos que ocasionan estas copias y autocopias. En primer lugar, desde una perspectiva de crítica textual, resulta en ocasiones difícil establecer un texto homogéneo y definitivo, puesto que, como las modificaciones son múltiples y de signo diverso, no se consigue dilucidar con propiedad cuál es el texto primigenio y cuáles las copias. A lo más que se puede aspirar en estos casos es a recoger las diversas variantes e intentar explicar su procelosa trayectoria.¹³

Hemos sostenido en más de una ocasión, por otra parte, que una de las razones que pueden explicar la *autocontaminatio* es la necesidad sentida por los religiosos de dejar constancia de su autoría.¹⁴ Fuese porque éstos no considera-

10. Para más reiteraciones véase MOLINA SÁNCHEZ 2002 y 2004, pp. 262 ss.

11. Cf. MOLINA SÁNCHEZ 2008b, pp. 234 ss.

12. La cita del *Acolastus* corresponde al ms. 15.404 de la BNM.

13. Sobre lo cual véase MOLINA SÁNCHEZ 2008b, pp. 228 ss.

14. Cf. MOLINA SÁNCHEZ 1999, p. 666, 2008a, pp. 819 ss.

sen oportuno hacer mención de sus aportaciones, fuese por el carácter colectivo de sus composiciones, como veremos después, lo cierto es que la mayor parte de las piezas que ha llegado hasta nosotros lo ha hecho de forma anónima. En este sentido, qué duda cabe de que la reiteración de un mismo fragmento en distintas obras es un sello, una marca de propiedad por sí misma. Nosotros lo hemos podido comprobar con el teatro conservado de Rodríguez. Sabemos con certeza, porque así aparece en los manuscritos, que el jesuita escribió dos *Diálogos*, los ya mencionados *De præstantissima scientiarum eligenda* y *De methodo studendi*. Conocemos también, por crónicas de la época, que fue el autor de la en su entorno celebrada comedia *Demophilea*.¹⁵ Pues bien, como hemos visto en los ejemplos mostrados al principio, algunos pasajes de estas obras se repiten en piezas anónimas, como la comedia *Techmitius*, o la tragedia *Acolastus*, y en otras obras cuya adjudicación al jesuita cordobés se deriva, entre otras razones, del uso de la *autocontaminatio*.

Las objeciones a este método de identificación, no obstante, son previsibles. La principal es que, como también vimos en los ejemplos arriba citados, los fragmentos reiterados no sólo aparecen en composiciones supuestamente propiedad de Rodríguez, sino también en otras obras atribuidas a otros religiosos. Es decir, que lo que sospechamos es autocopia sea *contaminatio* de otro u otros autores. Es el caso, por ejemplo, de la *Historia Floridevi* y la *Historia Filerini*, atribuidas ambas a Hernando de Ávila¹⁶. El Prólogo de la primera comparte pasajes con el Prólogo de la *Demophilea* y remite en sus endecasílabos iniciales al *Diálogo de præstantissima scientiarum eligenda*. En la *Historia Filerini*, a su vez, se repite una escena, la de “la alabanza de los pasteles”¹⁷, y la “Despedida” final del *Diálogo de methodo studendi*. De forma que pueden entenderse indecisiones frecuentes entre los estudiosos, como la de García Soriano: “Esta comedia [la *Historia Filerini*] bien puede ser del padre Andrés Rodríguez”¹⁸; o la de Alonso Asenjo: “A veces resulta difícil decidirse entre A. Rodríguez o H. de Ávila para explicar elementos que con obras de éstos tiene en común el padre Francisco Ximénez”.¹⁹

Nuestra opinión al respecto es que hay que distinguir qué partes de las obras se copian. Creemos que, como en la comedia antigua, el Prólogo, las escenas iniciales y las Despedidas finales son las partes más propensas a manipulación y,

15. Cf. GRANJA LÓPEZ 1991, pp. 127 ss.

16. Cf. ALONSO ASENJO 1995, pp. 250-252.

17. Ms. 9/2580 BRAH, ff. 41v-42r. En el *Diálogo*, ff. 231v-232r.

18. GARCÍA SORIANO 1945, p. 219.

19. ALONSO ASENJO 1995, p. 351.

por tanto, las más proclives a repetirse. Al menos esa es la conclusión que hemos obtenido después de la comparación entre comienzos y finales de distintas obras. No ocurre lo mismo con lo reproducido en el cuerpo de los diálogos y comedias. Desde nuestro punto de vista, la reiteración flagrante aquí de pasajes, unida a identidades de estilo y contenido, son prueba de autoría unitaria.

La segunda objeción importante proviene del carácter colectivo de estas composiciones.²⁰ No es infrecuente que a una fuente primaria se le sumen aportaciones de otras fuentes, de forma que el producto final es un conglomerado variopinto muy diferente del que le dio origen. Ello se debe a un sentimiento de propiedad colectiva, de pluralidad, del texto como acervo común de la Orden, del que se extrae o añade lo necesario para la ocasión. El resultado es que muchos pasajes aparecen diseminados en distintas obras, sin que pueda saberse con certeza de qué mano proceden. De ahí, por tanto, el riesgo de aventurar una identificación, tomando sólo como base el principio de copia o autocopia.

Téngase, además, presente que gran parte de la producción literaria jesuítica –sea de carácter creativo o teorético–, nace destinada a la docencia, principal misión de la Orden, y, como tal, poco preocupada por la aportación personal de un sujeto determinado. El teatro escolar, a este respecto, básicamente instrumento de apoyo a la docencia, con mucha más razón se desvincula de la individualidad de un autor específico y se encomienda a la difusión abierta de las obras. Ello explica en gran parte que la mayoría de las piezas no se confiaran a la imprenta y se transmitiesen anónimas.

A esta concepción de la obra como sedimento de materiales diversos se debe, para terminar, la alusión en los textos, particularmente en los entreactos, a juegos y divertimentos populares, ajenos a la estricta pedagogía de la Compañía y, por tanto, tomados de ámbitos externos a los circuitos propios de la Orden, con los que los Padres pretendían compaginar el *docere* con el *delectare* y, de este modo, satisfacer los deseos de diversión del numeroso público que asistía a las representaciones. Una de estas listas de juegos infantiles nos la transmite Andrés Rodríguez en su *Diálogo de methodo studendi* (ff. 245rv-246r)²¹. Dice así:

20. Cf. al respecto MOLINA SÁNCHEZ 1997, pp. 883-886.

21. La inclusión en las obras de estas listas es muy común en el teatro jesuítico. En Hernando de Ávila, por ejemplo, es un recurso frecuente (cf. *Coloquio de Moisés*, vv. 857-873, ed. ALONSO ASENJO 1995, pp. 303 s.; *Comedia de Santa Catalina, Entretenimiento*, vv. 705-712, ed. ALONSO ASENJO 2002-2004, p. 65), sin contar las escenas en las que el jesuita pone en práctica algunos de estos juegos (cf. ALONSO ASENJO 1995, pp. 256 s.). Con todo, la alusión a juegos infantiles no es exclusiva de este tipo de teatro. Torres Naharro, en su *Comedia Jacinta* (vv. 49-72), ofrece también una relación amplia de ellos.

Yo quiero sin más porfia
decilles en dos momentos
quántos entretenimientos
en mi tierra yo tenía.

Aunque aquesto era la fiesta,
que todos los otros días
pasava mil agonías
la tarde, mañana y siesta.

Andava a la coscoxita
con diferencia de trotes,
tirava toscos virotos
con arco y cuerda de guita.

Chifle en hueso de albarcoque,
pelota blanca liviana
y tirar con cervatana
garbanço, china o bodoque.

Hacer de la hava verde
capilludos frailecillos
y de las guindas çarcillos,
joyas en que no se pierde.

Çamponas²² del alcacel
y de cohellos de cañas
reclamos, que a las arañas
sacan a muerte cruel.

Trompas, cañas, morterillos,
saltar, brincar y correr
y jugar al esconder,
caçar avispas y grillos.

22. çamponas *cod.*

Alfileles y rodajas,
 hacer cruxir una honda
 y que el cruxido responda
 y tocar unas sonaxas.

Romper una hamapola
 hoja por hoja en la frente
 y escuchar a quien nos cuente
 las consejas de Bartola.

Quarto lucio en el çapato,
 mendrugos en faltriquera
 con otra cosa qualquiera
 y sacar de rato en rato.

Que esta retahíla de juegos era conocida por el vulgo lo demuestra el hecho de que aparezca en una “carta” en redondillas, dirigida por el poeta cordobés Juan Rufo a su hijo, unos años antes de que se represente el *Diálogo*.²³ Dice la carta:

Dulce hijo de mi vida,
 Juro por lo que te quiero,
 Que no²⁴ ser el mensagero
 Me causa pena crecida.

23. No sabemos la fecha exacta de representación del *Diálogo*, pero hubo de ser con posterioridad a 1583, año de inicio de los estudios de Gramática en el colegio de San Pablo de Granada (cf. MOLINA SÁNCHEZ 2009, pp. 7 s.). La “carta” de Juan Rufo Gutiérrez (1547-1620), a su vez, debió escribirse en torno al año 1578, según se desprende de esta reseña biográfica realizada por Luis María Ramírez y las Casas-Deza en el *Semanario pintoresco español* (2ª Serie, T. I, 17 de marzo de 1839, pp. 84-86), reproducida en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12723874247814839321435/207330_0005.pdf, de donde la tomamos junto con los versos: “Juan Rufo Gutierrez nació en Córdoba... Regresó a España, no mucho antes de la muerte de Don Juan de Austria, en la capitana de Marcelo Doria... y desembarcó en Barcelona en 7 de abril de 1578... Juan Rufo tuvo dos hijos, uno llamado Juan y otro Luis que ha dejado memoria por haber cultivado la pintura con grandes progresos, pues habiendo ido aun muy jóven á Roma venció en público certamen al célebre pintor Miguel Angel Caravagio. A este su hijo Luis dirigió Juan Rufo una bella carta en redondillas hallándose en Barcelona, donde segun parece, tuvo por el rey la comision de proveer de vestuario algunos tercios del ejército. Antes de darle en ella los mejores documentos de moral y de prudencia, discurre por los juegos y entretenimientos de la edad pueril, que por la gracia y propiedad con que los describe, no queremos dejar de copiar aquí”.

24. Lo *cod*.

Mas no cumplirás tres años
Sin que yo, mi bien, te vea,
Porque alivio se provea
Al proceso de mis daños.

.

Dos veces al justo son
Las que Febo ha declinado
Hasta el capricornio elado
Desde el ardiente leon;
Después que, hijo querido,
Puse tanta tierra en medio,
Mas por buscar tu remedio
Que mi descanso cumplido.
Espérame, que ya voy
Do te veré y me verás,
Puesto que conmigo estás
Adonde quiera que estoy.
Mas al fin de esta jornada
Espero sin falta alguna,
A pesar de la fortuna,
Que seremos camarada.
Prenderé tu blanca mano
con esta no blanca mia,
Y hacerte he compañía
Como si fueras anciano.
Y si algun camino luengo
Te cansa, ó causa embarazos,
Llevarte he sobre mis brazos
Como en el alma te tengo.
Darte he besos verdaderos,
Y transformándome en ti,
Parecerán bien en mí
Los ejercicios primeros.
Trompos, cañas, morterillos,
Saltar, brincar y correr,
Y jugar al esconder;
Cazar abispas y grillos.
Andar á la coscogita
Con diferencias de trotes,

Y tirar lisos virotes
Con arco y cuerda de guita.
Chifle en hueso de albarcoque,
Pelota blanca y libiana,
Y tirar por cerbatana
Garvanzo, china y bodoque.
Hacer de una haba verde
Capilludos frailecillos,
Y de las guindas zarcillos,
Joyas en que no se pierde.
Zampoñas de el alcacel²⁵,
Y de cogollos de cañas
Reclamos, que á las arañas
Sacan á muerte cruel.
Romper una amapola
Hoja por hoja en la frente,
Y escuchar á quien nos cuente
Las consejas de Bartola.
Llamaremos, si tu quieres,
Por escusarnos de nombres,
Tios á todos los hombres,
Y tias á las mujeres.
Columpio en que nos mezcamos,
Colchones en que trepemos,
Nueces para que juguemos,
Y algunas que nos comamos.
Cuarto lucio en el zapato,
Mendrugos en faltriquera,
Con otra cosa cualquiera

25. alcacil *cod.*

Que sacar de rato en rato.
 Tener en un agujero
 Alfileres y rodajas,
 Y asechar por las sonajas
 Cuando pasa el melcochero.
 Y porque mejor me admitas
 De tus gustos á la parte,
 Cien melcochas pienso darte
 Y avellanas infinitas.
 Mazapanes y turrón,
 Dátiles y confitura,
 Y entre alcorzada blanca
 El rosado canelón.
 Mas cuando sufra tu edad
 Tratar de mayores cosas,
 Con palabras amorosas
 Te enseñaré la verdad...”²⁶

Llegamos así al final de nuestro camino. Creemos que, tras estas breves páginas, queda demostrado que el teatro escolar es un fenómeno complejo, en el que la iniciativa individual se funde con la orientación abierta de las obras, en una concepción de la creación como producto colectivo destinado a la práctica docente. Ello nos debe poner sobre aviso para no precipitarnos y actuar con cautela a la hora de adjudicar posibles autorías.²⁷

26. Pueden hallarse otras ediciones de esta carta en PELEGRÍN 1986, pp. 130 s.(ed. digital http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p264/46848175904806617400080/p0000006.htm#l_60_); BLECUA 1988, pp. 399-404; VALVERDE Y PERALES 2007, pp. 380-382. En ellas puede encontrarse una explicación de los distintos juegos mencionados.

27. Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de investigación “Teatro humanístico y escolar del Siglo XVI: el teatro de los Jesuitas Ávila, Rodríguez, Cigorondo y coetáneos de Ultramar” (Ref. FFI2009-08047).

Bibliografía

ALONSO ASENJO, J. (1995), *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del Teatro Español de Colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, T. I.

ALONSO ASENJO, J. (2002-2004), «Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catalina* de Hernando de Ávila», *Teatresco*, n. 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/Orfeo.pdf>.

BHSA Biblioteca de la Hispanic Society of America. New York.

BLECUA, J. M. (1988), *Poesía de la Edad de Oro. I, Renacimiento*, Madrid, Castalia, 3.^a ed.

BNM Biblioteca Nacional. Madrid.

BRAH Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Madrid.

GARCÍA SORIANO, J. (1945), *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.

GRANJA LÓPEZ, A. DE LA (1991), «El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas», en J. M. Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7-9 de Julio, 1990*, Kassel, pp. 121-147.

MOLINA SÁNCHEZ, M. (1997), «Consideraciones en torno al *Poeticarum Institutionum liber* del padre Bernardino de los Llanos», en J. M^a. Maestre Maestre – J. Pascual Barea – L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje a Luis Gil*, Universidad de Cádiz, vol. II.2, pp. 883-891.

MOLINA SÁNCHEZ, M. (1999), «La *Iudithis tragoedia*: reflexiones sobre el uso de las formas métricas latinas en el teatro jesuita español», en J. Luque Moreno – P. R. Díaz Díaz (eds.), *Estudios de métrica latina*, Universidad de Granada, vol. II, pp. 651-671 (también en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/METRICAJESU2.htm>).

MOLINA SÁNCHEZ, M. (2002), «De las adaptaciones en el teatro jesuita: a propósito de *Acolastus*, coloquio latino representado en Montilla (Córdoba), en 1581», en J. M^a. Maestre Maestre – J. Pascual Barea – L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico III. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, vol. III, pp. 1209-1223 (edición digital revisada, corregida y enriquecida con traducción en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm> [10 de febrero de 2004]).

MOLINA SÁNCHEZ, M. (2004), «La poesía dramática latina del jesuita Andrés Rodríguez: su presencia y significación en el *Dialogo de methodo studendi*», *Florentia Iliberritana* 15, pp. 253-278 (también en edición electrónica en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/Demetodo.htm>).

- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2008a), «La comedia *Techmitius* y el teatro del jesuita Andrés Rodríguez», en A. Cascón Dorado *et al.* (eds.), *Donum Amicitiae. Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón García*, Madrid, pp. 817-829 (también en edición electrónica en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Anejos.html>).
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2008b), «La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas», *Florentia Iliberritana* 19, pp. 221-240.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2009), «Andrés Rodríguez (S. I.): *Diálogo De methodo studendi*. Edición y comentario», *TeatrEsco* 3, http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista3/Andres_Rodriguez_Dialogo_De_methodo_studendi.pdf, pp. 1-84.
- PELEGRÍN, A. (1986), *Cada cual atiende a su juego. De tradición oral y literatura*, Madrid, Cincel.
- PICÓN GARCÍA, V. (2003), «Nuevos textos del teatro jesuítico en España, II: *Techmitius* y *Triunfo de la Fe*», *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis. Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies* (Cambridge, 30 July-5 August 2000), Tempe, Arizona, pp. 443-448.
- SIERRA DE CÓZAR, A. (2003), «Nuevos textos del teatro jesuítico en España, I: *Parenesia* y *Demophilus*», *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis. Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies* (Cambridge, 30 July-5 August 2000), Tempe, Arizona, pp. 509-515.
- VALVERDE Y PERALES, F. (2007), *Historia de la Villa de Baena*, Valladolid, Maxtor, ed. facs. de Toledo, 1903.