

La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas

Manuel MOLINA SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Resumen

El investigador que se adentra en la ardua tarea de la edición de textos dramáticos jesuíticos suele encontrarse con una serie de dificultades que obstaculizan su labor. El presente trabajo tiene como objetivo analizar tales dificultades. Para ello, después de una introducción somera al teatro de los jesuitas y a la singularidad de sus obras, se examinan los múltiples problemas que ofrecen los textos, desde su estado de conservación a las diversas formas de manipulación.

Abstract

In preparing critical editions of Jesuit drama texts the researcher is frequently confronted with a series of difficulties. The purpose of the present paper is to elucidate and analyse these potential problems. Thus, after offering a brief summary of Jesuit theatre and the peculiarities of these works, the author discusses the numerous problematic issues inherent in these texts, running from their state of conservation to the different ways in which they have been manipulated.

Palabras clave: Teatro jesuita, edición de textos, crítica textual.

1. Introducción

Cuando se aborda el tema de la aportación de la Compañía de Jesús al desarrollo del Humanismo en España, surge de inmediato una paradoja difícil de resolver. En efecto, es sabido, a partir sobre todo de los estudios del profesor Luis Gil sobre el Humanismo español, que la irrupción de la Orden en la docencia en la segunda mitad del siglo XVI supuso un estancamiento, un freno a los incipientes pero decididos esfuerzos de los humanistas españoles de la primera mitad del siglo por elevar la cultura española al nivel alcanzado en otros países del continente europeo. No hay más que releer los preceptos antierasmistas y contrarreformistas del Padre

Juan Bonifacio en su *Christiani pueri Institutio* (1576) para comprender este retroceso del que hablamos.¹

Pero, al mismo tiempo, es un hecho comúnmente aceptado que, gracias a la política de fundación generalizada de colegios y divulgación de la enseñanza, practicada por la Compañía, se extendió el conocimiento de una lengua tan esencial para el Humanismo como el latín. Es más, nadie cuestiona el papel relevante desempeñado por los padres de la Orden en la creación y difusión de los modelos renacentistas, tanto en la vertiente estrictamente literaria (poesía y teatro en esencia), como en la teórica y doctrinal (tratados de retórica, gramática y poética).

En lo que a teatro se refiere, no existe en toda la producción jesuítica una obra de influencias humanísticas como la *Hispaniola* de Maldonado o el *Gastrimargus* de Romaña, pero si hemos de hacer caso a Arróniz, “el teatro jesuita fue el catalizador que precipitó y aglutinó –aun en la España de Carlos V– los elementos básicos, los presupuestos espirituales de los que saldría la gran explosión dramática del Siglo de Oro”.² Y si este parecer nos puede resultar algo exagerado, no lo es tanto el de Wilson y Moir cuando afirman que “el teatro escolar contribuyó en gran modo a la formación de la ‘comedia nueva’ y del auto sacramental. Y no sólo por las características de las obras debidas a estos autores, sino también por las características de los hombres que se educaron en las universidades y en los colegios de los jesuitas”.³

La contribución, pues, de los jesuitas al Humanismo español se debate entre el impulso a los *studia humanitatis* y la contención y restricción en el proceso creador y en los temas y autores a imitar. La razón que, desde nuestro punto de vista, explica este extraño proceder es, aparte, lógicamente, de los condicionamientos y la militancia a que obliga el credo religioso, el carácter mediatizado de la producción jesuítica. Dicho de otro modo: la Compañía impone a los escritores de la Orden una serie de limitaciones que, en gran medida, obstaculizan su impulso creativo e innovador. Estas limitaciones adquirieron forma impresa definitiva, después de varias redacciones previas, en la *Ratio Studiorum* de 1599. Como es sabido, constituye ésta un conjunto de normas que regulan la práctica docente e investigadora de los miembros de la Orden. Y es aquí, precisamente, donde radica una de las claves fundamentales de la producción jesuítica. La razón de ser de la *Ratio Studiorum* no es otra que fijar los modelos didácticos a seguir en la primera y principal de las funciones de la Orden: la docencia. Es éste un aspecto que a veces no se tiene lo suficientemente en cuenta a

1. Cf. GIL, 2006, pp. 447-450.

2. ARRÓNIZ, 1977, p. 30.

3. WILSON-MOIR, 1974, p. 59.

la hora de valorar los trabajos de los autores. La formación de los estudiantes es uno de los objetivos primordiales que determinaron el nacimiento de la Compañía de Jesús. Pues bien, esta finalidad docente explica en gran parte ese carácter especial que presentan muchos de sus escritos.⁴

Dos consecuencias se derivan de este condicionamiento. La primera de ellas ha quedado ya más o menos esbozada. Un texto cuya finalidad es la formación de los estudiantes tiende a centrar más su atención en la transmisión de los conocimientos adquiridos que en la profundización de la materia tratada. Ello conlleva cierta superficialidad y explica la abundancia de antologías varias, de poética, retórica, gramática, existentes.

La segunda está en cierto sentido relacionada con la anterior: gran parte de las obras jesuitas carecen de autor o son obras colectivas. Se comprende que un texto destinado a la enseñanza conceda mayor importancia a lo que se dice que a quien lo dice. Puede entenderse también que, si de lo que se trata es de transmitir los contenidos fundamentales del saber, poco importa quién sea el transmisor, ya que su aportación personal de antemano está predestinada a ser mínima. Lo cierto es que un buen número de trabajos se publicaron anónimos. En ocasiones la escasa calidad literaria –esa superficialidad de la que hemos hablado– viene a sumarse a esta carencia de originalidad. Es el caso de algunas obras dramáticas cuya permanencia en el anonimato se explica sólo por su condición de puro ejercicio escolar, sin mayores pretensiones literarias. Ésta es la razón también por la que ninguno de los textos dramáticos llegara a publicarse, pese a tener algunos de ellos autor conocido y ocupar un lugar importante en la historia del drama nacional.

En cuanto al carácter colectivo de algunas composiciones, es una práctica frecuente entre los escritores de la Orden realizar obras conjuntas, en el sentido de que son iniciadas por un autor y continuadas o ampliadas por sucesivos autores. El producto resultante es algo muy similar a una obra anónima. De hecho, no es extraño que los escritores dejen constancia en los Prefacios de las obras de esta múltiple autoría.

En cualquier caso, esta tendencia hacia el anonimato o hacia la responsabilidad colectiva no debe entenderse como algo exclusivo de la Compañía. No faltan títulos de autor desconocido o colectivo de procedencia muy variada en la producción literaria de la época. Cuando hablamos de proliferación de escritos anónimos o de autoría múltiple entre los miembros de la Orden, lo hacemos no en términos de

4. Véase al respecto MOLINA SÁNCHEZ, 1997, pp. 883-886.

exclusividad, sino de caracterización peculiar de una producción asociada a fines docentes.

2. *El teatro escolar de los jesuitas: características*

Hasta no hace mucho, la actividad teatral de los jesuitas fue un terreno olvidado por los estudiosos del drama nacional, en el convencimiento de que no merecía la pena analizar un teatro cuya calidad literaria era muy escasa. Gayangos y Vedia, en las “Adiciones y Notas” que adjuntaron a su traducción de la *Historia de la Literatura Española* de Ticknor, consideraban que estas obras “no se recomiendan en general ni por su invención ni por su mérito” (T. II, 1851, p. 549). Y, mucho más cerca de nosotros, un prestigioso especialista en teatro jesuítico como Nigel Griffin argumentaba en 1975 que la importancia de este teatro está en el aparato externo, en la escenografía, y concluía: “es de esperar que, en vez de prestar demasiada atención al estudio literario de este fenómeno del teatro de colegio... alguien se dedique al estudio de los mismos elementos formales mediante los cuales la mayoría de los espectadores del siglo XVI se enseñaban y deleitaban”.⁵

Por fortuna en los últimos treinta años se ha producido un cambio radical en la valoración de este fenómeno. Hemos mencionado más arriba los juicios favorables de Arróniz y Wilson y Moir. A ellos podríamos sumar los de muchos otros que, sin negar el preponderante papel jugado por el elemento ornamental y coreográfico, han comprendido por fin la significación histórica del drama escolar. Lo importante, sin embargo, no es esto, sino la proliferación de estudios y ediciones que han visto la luz en estos treinta años y han buceado en los múltiples aspectos que rodean al teatro de colegio.⁶ No hemos de olvidar, no obstante, que los primeros pasos en este camino los dio, en el hoy ya lejano 1945, Justo García Soriano con su obra, ahora clásica e imprescindible, *El teatro universitario y humanístico en España*. Desde entonces hasta hoy, nombres como los de Elizalde, Roux, Segura, Mohr, Garzón-Blanco, de la Granja, González Gutiérrez, Menéndez Peláez, Madroñal y Alonso Asenjo, han ensanchado el caudal de nuestros conocimientos, sobre todo desde la óptica de la Filología Hispánica. En el terreno internacional se ha de destacar también la labor de McCabe, Valentin, Szarota, Frèches, Griffin y Scaduto. Por último, un reducido grupo de latinistas viene trabajando, desde 1990, en este campo, intentando aportar el buen

5. GRIFFIN, 1975, p. 412.

6. Una relación bastante completa de los textos dramáticos conocidos, así como de sus estudios y ediciones, puede verse en ALONSO ASENJO, 2006.

hacer de la Filología Clásica, corrigiendo algunos dislates de los hispanistas y recordando que, aunque en menor medida que el romance, como veremos a continuación, el latín está presente en este teatro. Son nombres como los de Picón, Sierra de Cózar y el grupo de investigación sobre teatro jesuita de la Autónoma de Madrid, Domingo Malvadi y el mío propio.

Lo cierto es que, gracias a estos estudios, disponemos hoy de un conocimiento bastante aproximado de lo que fue y significó en su tiempo el teatro escolar. Dejando a un lado aspectos ya muy difundidos, vamos a centrar nuestra atención en aquellas características que afectan principalmente a los textos.

En primer lugar, el de los jesuitas no es el único teatro de colegio. Los franciscanos, jerónimos o escolapios se valieron también del teatro para sus fines pedagógicos. Sin embargo, fueron los jesuitas los que hicieron de la actividad teatral un medio indispensable para la docencia, de forma que su nombre quedó asociado irremediabilmente a la práctica escénica escolar, hasta el punto de servir de modelo a los demás. De hecho, son sus textos los que, en proporción incomparable con los del resto de las Órdenes, han llegado hasta nosotros.

En segundo lugar, el teatro jesuítico es un fenómeno universal y, como tal, sigue unos cánones establecidos en las distintas redacciones de la *Ratio Studiorum*. Es éste un hecho sobre el que ha insistido reiteradamente Griffin, intentando demostrar la ineficacia e inconsistencia de estudios parciales referentes a las distintas naciones y regiones, pues las obras circulaban de unos países a otros sin interferencias lingüísticas o ideológicas.⁷ Esto es cierto, pero sólo en parte. En efecto, ni las normas impuestas por Roma fueron respetadas del mismo modo en todos los países, ni las distintas provincias de la Compañía adoptaron una misma actitud ante el hecho teatral. No debe olvidarse que, junto a la función docente de instruir a los alumnos en el manejo de la Gramática y la Retórica, el teatro jesuita cumple una finalidad evangelizadora de divulgación de la doctrina cristiana y de los ideales de la Compañía. Este doble objetivo se combina con otro factor que, conforme avanza el tiempo, adquiere mayor importancia: el entretenimiento. Pues bien, el público que asistía a las representaciones en los colegios para ver a los alumnos, instruirse y divertirse ejerció gran influencia sobre la diferente forma de concebir el espectáculo teatral en cada localidad. El resultado es que, al lado de elementos comunes para todo el teatro de colegio, hay una serie de rasgos específicos, muy posiblemente debidos a la distinta idiosincrasia de cada auditorio, que hacen del teatro escenificado en suelo español diferente del escenificado en territorio alemán, polaco

7. Cf. GRIFFIN, 1975, pp. 407 s.

o francés. Incluso dentro de la Península, es muy diferente el teatro compuesto en Andalucía del representado en Castilla.

Uno de estos rasgos, tal vez de los más importantes, es el diferente uso de la lengua y del verso.⁸ No todo el drama jesuita alemán, francés o portugués está escrito en latín, como ordenaban las *Regulae*, pero casi todo, al menos durante la primera etapa de su desarrollo, en la segunda mitad del siglo XVI. El español, en cambio, mezcla latín y castellano con clara preponderancia de éste sobre aquél. En cuanto al verso, frente a las tragedias y comedias alemanas o portuguesas compuestas en los metros del drama clásico, exceptuando una obra, la *Iudithis tragoedia*, cuya procedencia, por lo demás, es incierta, pues la única referencia que nos proporciona el ms. es *patris Ioseph*, exceptuando esta obra, decimos, no hay en el dominio español otra pieza escrita íntegramente en verso latino; es más, cuando los autores se deciden a hacer uso de éste, lo hacen muy de pasada, sin apenas variedad y sin un criterio dramático específico. En contrapartida, son abundantes los versos castellanos ensayados, de ahí el interés suscitado por este teatro entre los filólogos hispanistas. Por último, frente a las diferentes ediciones de que gozó el teatro alemán, francés, italiano o portugués, ni una sola de las obras elaboradas en los colegios españoles de la Compañía, como ya dijimos, fue llevada a imprenta. De ahí también que frente a los De la Cruz, Pontano, Bidermann, Balde, Masen, Tuccio, Avancini, o Caussin, cuyas obras fueron bien conocidas en el viejo continente, no haya una sola figura española de reconocido prestigio europeo.

El teatro escolar, en tercer lugar, converge con y diverge del teatro humanístico universitario. Uno y otro tienen como finalidad principal la preparación retórica y gramatical del alumnado, edulcorada con cierta tendencia al deleite y al entretenimiento. Pero mientras que el universitario prácticamente no pasa de aquí, relegando a un segundo plano el elemento moralizador, el escolar sitúa al mismo nivel de importancia el adoctrinamiento moral del vulgo. De ahí que, a medida que la Compañía, en su rivalidad con el estamento universitario y en defensa de su método docente como medio de subsistencia, va asumiendo la necesidad de una mayor propagación de su ideario entre el público, el castellano, como lengua comprendida por todos, va arrinconando al latín, lengua erudita, hasta hacerlo desaparecer de los textos. En este sentido, son dos sistemas que se valen de medios parecidos, pero que llevan direcciones opuestas. Partiendo ambos de la Antigüedad clásica, el teatro universitario mira hacia atrás, hacia ese pasado grecolatino representado fundamentalmente por Plauto, Terencio y Séneca, mientras que el teatro escolar mira hacia adelante, recoge las formas dramáticas populares contemporáneas (villancicos, juegos, danzas, entremeses) y entronca con el drama nacional que ya

8. Véase al respecto MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 656 ss.

había comenzado a dar sus frutos con Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente. El uno es básicamente erudito, el otro básicamente popular. De ahí la presencia de elementos vulgares en el cuerpo de las obras, como esos entreactos al margen de la acción, auténticos entremeses, con un lenguaje chispeante y licencioso que tanto dista de la gravedad del “sermón disfrazado”, expresión utilizada por los padres para identificar las piezas.

Por lo mismo, los géneros cultivados en el teatro escolar son más variados que en el teatro universitario. Mientras que la comedia humanística es la forma más representativa y casi única del teatro universitario, en el teatro jesuítico hallamos comedias, tragedias, tragicomedias, coloquios, diálogos, autos y moralidades. Además, no hay una distinción clara entre unos y otros. Por lo que se observa en las obras, puede establecerse una separación entre géneros mayores (comedia, tragedia y tragicomedia) y géneros menores (coloquio y diálogo); separación cuyo principal elemento diferenciador es la extensión. Así, en el Prólogo del *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda*, de los jesuitas Andrés Rodríguez y Juan de Pineda, se nos dice que allí no hay comedia ni tragedia ni tragicomedia, sino “un coloquillo breve que en dos palabras poco más o menos a manera de decir está acabado”.⁹ Ello no quiere decir que ciertos temas no fuesen más propios de un tratamiento cómico que trágico. Pero pueden aparecer tanto en comedias como en tragedias. A este respecto es notoria también la variedad temática. Abundan las vidas de santos, pero con la misma profusión que los temas bíblicos, vinculados sobre todo con la corriente del Terencio cristiano, y los asuntos de trasfondo escolar.

Por último, pese a las restricciones que imponía la Compañía sobre los autores clásicos a imitar, es el mundo literario romano el que aparece en las obras y el que se toma como fuente principal; algo normal, por lo demás, en un teatro pensado para instruir a los alumnos en el arte de la retórica. Incluso los autores prohibidos, Terencio por ejemplo, acuden a los textos, eso sí, debidamente expurgados. Lo cierto es que para la prosa Plauto, Cicerón y Terencio son los modelos más imitados, y para el verso Virgilio en el ritmo dactílico y Séneca en el yámbico.

9. Conservado en el ms. 399 de la “Colección de Cortes” de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH), signatura 9/2580 (foliación reciente, ff. 161r-206r). Cita en f. 162v.

3. *Los textos dramáticos: peculiaridades y problemas de edición*

Si consultamos el *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)*, confeccionado por el profesor Julio Alonso, de acceso libre en red y actualizado a fecha de 20 de febrero de 2008, podemos comprobar que lo integran un total de 1104 registros de obras.¹⁰ Y aunque es verdad que no sólo se recogen los textos jesuíticos, sino también los de otras Órdenes y el teatro de academias y universidades, también lo es que más del 75% de la producción contemplada pertenece a la Compañía de Jesús. Pues bien, de toda esta producción no llega a un 5% lo publicado, el resto permanece inédito.

Ésta es la primera peculiaridad, al tiempo que problema, de la edición de textos dramáticos jesuíticos. Son textos, como ya hemos dicho, que no llegaron a publicarse en su día, que se han conservado por avatares muy diversos del azar, en algunos casos de auténtico milagro, y que han llegado a nosotros en colecciones, cartapacios, papeles dispersos o volúmenes de varios.

El estado de conservación es también muy dispar, pero no creemos errar si afirmamos que, en general, es bastante deplorable. En efecto, abundan los textos mutilados, incompletos y deteriorados. Téngase en cuenta que, tras la expulsión de los jesuitas en 1767 y la posterior desamortización de Mendizábal, los fondos de la Compañía quedaron dispersos y sometidos a todo tipo de manipulación. Aunque no fue éste el hecho que más influyó en su conservación. Era una práctica común en la Orden que un mismo texto se representase en distintos colegios y, en consecuencia, se adaptaba a las características del lugar. De ahí las frecuentes correcciones y cambios que se observan en pasajes alusivos a localidades o peculiaridades de una zona. Pero, además, como no eran obras pensadas para ser publicadas, sino sólo escenificadas en los circuitos internos de la Compañía, podían ser enmendadas, como de hecho lo fueron, con todo tipo de tachaduras y añadidos. Los copistas tampoco ponían mucho esmero en la caligrafía ni en la corrección del texto, dejado en ocasiones en manos de alumnos poco instruidos, que inventaban a su libre albedrío. El resultado es que muchos manuscritos son ilegibles y otros ininteligibles.

Tenemos un buen ejemplo de lo que decimos en la transmisión de la obra dramática del jesuita Andrés Rodríguez. De los tres manuscritos en que se conserva su producción, ya sean obras auténticas ya atribuidas, uno, el correspondiente al código 9/2580 de la Colección de Cortes de la BRAH, ofrece lecturas aceptables y de buena caligrafía en general; otro, el 15404 de la Biblioteca Nacional de Madrid, presenta un

10. ALONSO ASENJO, 2008.

estado deplorable, no tanto en su aspecto físico, como en las tachaduras, descuidos caligráficos y malas lecturas, que hacen su comprensión difícil, cuando no imposible; por último, el perteneciente a la Colección Papeles varios de Jesuitas de la BRAH (legajo 9/7262), aunque legible, repite y tacha múltiples pasajes, emborrona con frecuencia el texto con añadidos marginales incomprensibles y presenta copia de varias manos.¹¹

No quedan aquí los problemas. Por fortuna conservamos dos copias de tres de las piezas de Rodríguez, algo bastante excepcional en este tipo de teatro, que nos permiten comparar el diferente *modus operandi* de cada copista, lo que, sin embargo, se traduce, como veremos, en una dificultad añadida a la hora de fijar el texto. Estas piezas son: la *Parenesia*, la *Demophilea* y el *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda*. La confrontación entre el *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda* transmitido por el códice 9/2580 de la BRAH y el conservado en el ms. 15404 de la BNM no puede ser más iluminadora. El primero presenta letra legible, lecturas razonables y coherencia dramática; el segundo, caligrafía ilegible en multitud de fragmentos, lecturas incomprensibles, especialmente las latinas, y desorden en la ilación de los actos. Pero lo más importante son las diferencias estructurales: no sólo difieren los nombres de los personajes y las referencias locales (Granada en un ms.,

11. La producción dramática de Andrés Rodríguez comprende: 1) Obras auténticas: dos diálogos, *Diálogo de methodo studendi* y *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda*, este último en colaboración con Juan de Pineda, como acabamos de decir, y una comedia, *Demophilea* (cf. GRANJA LÓPEZ, 1991); 2) Obras atribuidas, con grandes probabilidades de autenticidad: un coloquio, *Acolastus* (cf. MOLINA SÁNCHEZ, 2002), y una tragedia del mismo nombre (cf. ALONSO ASENJO, 1995, p. 350); cuatro comedias, *Parenesia*, *Zenonia*, *Gadirus Herculanus* (cf. ALONSO ASENJO, 1995, *ibid.*) y *Techmitius* (cf. MOLINA SÁNCHEZ, 2007). La distribución de estas obras en los manuscritos es como sigue: ms. 399 de la “Colección de Cortes” de la BRAH, signatura 9/2580: *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda* (ff. 161r-206r), *Diálogo de methodo studendi* (ff. 208r-249v); ms. 15.404 de la BN de Madrid: *Parenesia* (ff. 1r-42v), tragedia *Acolastus* (ff. 43r-80v), *Demophilea* (ff. 82r-127v), *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda* (otra copia, ff. 129r-141v, 157rv, 143r-147r), *Zenonia* (ff. 149r-156v, 142rv, 158r-176v) y *Gadirus Herculanus* (ff. 182v-220r); legajo 9/7262 de la BRAH, “Colección Papeles varios de Jesuitas” (sin foliación): *Parenesia* (otra copia), *Demophilus* (otra copia de *Demophilea*: cf. sobre ambas SIERRA DE CÓZAR, 2003) y *Techmitius* (cf. PICÓN GARCÍA, 2003); ms. 393 de la “Colección de Cortes” de la BRAH, signatura 9/2574: coloquio *Acolastus* (ff. 28r-32v). Esto en cuanto a teatro. Se conserva también un abultado códice (ms. 4270 de la BN de Madrid), que lleva por título *Farrago poematum, orationum et descriptionum aliarumque variarum rerum* (Granate, 1590), en el que se incluyen varias *orationes*, *descriptiones* y composiciones poéticas pertenecientes al jesuita (cf. GALLARDO, 1968, col. 186, nº 3649).

Sevilla en otro), sino que ambos copistas, pero sobre todo el del ms. de la BNM, cambian, suprimen y amplían pasajes, en ocasiones extensos, hasta el punto de que difícilmente se puede llegar a un texto uniforme. Un sólo ejemplo será suficiente para ilustrar lo que decimos:

(Acto II, Escena 3ª)

Todo esto me parece que le deve de poner a nuestro Dubitancio más dudoso. Pero si le diese yo noticia de mi sciencia, desharianse con esta luz los nublados de su entendimiento, vería la felicidad y bienaventurança que es conocer a Dios y sus obras, el precio y valor de los sacramentos, el orden, excelencia y necesidad de las virtudes, los sacratísimos misterios de la inefable Trinidad y Processiones divinas, de la Encarnación y humanidad de Christo Nuestro Señor, de la admirable Eucharistía; saber un hombre las traças que Dios tuvo en criar el mundo, la Providencia con que lo gobierna, el modo con que predestinó a los justos para el Cielo y reprobó los malos para el Infierno; saber de qué manera ven los justos a Dios en el Cielo y de las cosas que en él se descubren; saber qué es la Gracia por la qual somos hechos hijos adoptivos de Dios, qué cosa es el pecado por el qual ella se pierde, el fin para que Dios nos crió y cómo le podremos alcançar. Y si se junta con esto el estudio de las Divinas Letras, allí tiene el hombre paraíso en la tierra, un árbol de vida de cuyo fruto se sustente; allí verá unos prados hermosísimos llenos de mil flores olorosisimas de las palabras de Dios, que son más dulces que la miel y más preciosas que el oro y perlas; alegrarse a su alma unas veces viendo las promesas que Dios hace a los justos y el cumplimiento dellas en las Sagradas Historias, y las que hizo al pueblo cristiano por Christo las verá ya cumplidas. Verá las amenazas con que Dios castiga los pecados y los dolores y tormentos que les esperan. Conocerá el pecho amorosísimo de Dios declarado por sus profetas, los quales, con admirable artificio, ya muestran las riqueças de Dios, su bondad y clemencia, ya su enojo y poder, ya el amor paternal que tiene par con los hombres, ya la paciencia con que los sufre. Aquí hallará humanidad y retórica más elegante que la de Cicerón ni Demóstenes en los Psalmos y Profetas; dichos agudísimos y sentencias en los Libros de la Sabiduría. Sabrá historia gustosísima y verdadera. Sabrá las leyes y ritos con que Dios governó su pueblo, la Ley de la Naturaleça y de la Gracia. Sabrá Filosofia altíssima, con la qual no solamente conocerá la naturaleça deste Universo y de todas sus partes,

sino la virtud de las piedras preciosas que son las virtudes, y las yervas medicinales que dan salud al alma; con las cuales podrá curar las almas enfermas y volverlas de la muerte eterna a la vida de la Gracia y hacellas reinas y herederas del Cielo. Esta sciencia será consuelo en sus trabajos y áncora firme en las tempestades deste mundo, guía para la verdadera felicidad, y viviendo en esta tierra tendrá ya unas prendas muy ciertas de la Bienaventurança, de la qual goçará al modo que en esta tierra se puede goçar.

En este pasaje se ha destacado en cursiva la lectura común a los dos manuscritos, todo lo demás sólo lo transmite el ms. de la BRAH. Incluso las partes comunes no son idénticas, pues, mientras el ms. de la BRAH ofrece “desharíanse”, “paraíso de la tierra”, “el orden, excelencia y necesidad”, “de cuyo fruto se sustente”, el de la BN presenta “desecharían”, “paraíso terrenal”, “el orden de necesidad, excelencia”, “de cuyo fruto y sciencia se sustente”, respectivamente. Pero, además, la edición de este *Diálogo* debería contar con otros dos ms., porque un fragmento extenso de la obra (en concreto, la escena III del primer acto) se repite con variantes en el *Diálogo de methodo studendi*, y algunas estrofas castellanas en este diálogo y en la comedia *Techmitius*. Este procedimiento, la inclusión de un pasaje, normalmente con modificaciones, en varias piezas, es, como veremos, muy frecuente en el teatro jesuítico.

Las otras dos obras también presentan grandes diferencias entre los manuscritos que las transmiten y sirven para ilustrar otras formas de alteración de los textos. La *Parenesia* del ms. de la BRAH elimina todas las partes latinas presentes en el ms. de la BN. Esta supresión, que en principio parece simple, ha obligado, en cambio, a su autor a modificar todo el texto. En efecto, como en la obra las partes latinas y castellanas se suceden y en ocasiones se intercambian parlamentos en ambas lenguas, como puede comprobarse en el ms. de la BN, el autor no ha tenido más remedio que traducir muchos fragmentos latinos para que la trama no se resienta. Pero, además, ha recortado incluso partes castellanas y variado el nombre de algunos personajes. El resultado es una segunda *Parenesia*, similar a la primera, pero transformada. En cuanto a la *Demophilea*, el ms. de la BRAH cambia el título, *Demophilus*, y tacha por sistema un buen número de fragmentos que no se encuentran en el de la BN. En este caso sí que podemos hablar de dos obras idénticas, con las lógicas variantes de dos copias distintas.

La transmisión de las fuentes clásicas es otro aspecto también a considerar. Puesto que uno de los objetivos de estas obras era que los alumnos memorizasen pasajes clásicos, es frecuente encontrar en ellas citas directas de autores latinos reproducidas

literalmente. El problema surge cuando la cita no se recoge literalmente. Pongamos un ejemplo. En *Acolastus*, obra muy probablemente de A. Rodríguez conservada en el ms. 15404 de la BN, hallamos los siguientes versos (f. 43v):

*Ludit prato liber aperto
nondum rupta fronte iuencus,
errat cursu libenter incerto
moli petulans hedus in herba.*

Son una copia casi exacta de Séneca, *Herc. fur.* 141-145:

*Ludit prato liber aperto
nondum rupta fronte iuencus,
uacuae reparant ubera matres;

errat cursu levis incerto
molli petulans haedus in herba.*

Pues bien, si nos fijamos, al margen de la supresión del verso 143, originada tal vez por el empleo de *ubera*, en ese afán de los religiosos por depurar los textos clásicos de impurezas, el dímeter anapéstico del verso 141 (*errat cursu levis incerto*) se ha transformado en el métricamente inviable *errat cursu libenter incerto*. La pregunta es obvia: ¿qué responsabilidad tiene Andrés Rodríguez en la transformación? En principio parece lógico que un jesuita, maestro de Gramática y de Retórica, experimentado en el manejo de la prosa y el verso latinos, no sea el responsable de semejantes entuertos; que más bien haya que imputárselos a un copista indocto. La comparación con otras tiradas de dímeters anapésticos de Rodríguez, perfectamente contruidos, avala esta suposición. De hecho, por los estudios que hemos dedicado a su poesía, podemos asegurar que el jesuita cordobés es un gran versificador latino.¹²

Sin embargo, habrá que proceder con precaución en otro tipo de alteraciones. Sean los versos:

*Quis me per auras turbas præcipitem vehat
atraque nube involvat ut tanta scelera
eripiat oculis? O Iucunde perditte,
quam mihi tua vita in iucundam vitam efficit!*

12. Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 2004.

Pertencen al *Diálogo de methodo studendi* (f. 239v) y los tres primeros son una reproducción casi exacta de Sen., *Thy.* 623-625:

*Quis me per auras turbo praecipitem uehet
atrage nube inuoluet, ut tantum nefas
eripiat oculis? o domus Pelopi quoque*

Como puede comprobarse, el ms. de la BRAH los transmite con algunas variantes: *turbas...* *uehat* (v. 1), *involvat...* *tanta scelera* (v. 2). Podemos conjeturar que tales modificaciones no son obra de Rodríguez, sino errores del copista. Aunque tal vez convenga hacer una distinción. En el caso de *turbas* parece claro que el amanuense se ha dejado llevar por la final *-as* de *auras* para modificar *turbo* en *turbas*, así como de una trivialización de los términos en el caso de *tanta scelera* en lugar de *tantum nefas*. No ocurre lo mismo con las formas verbales. Aquí la transmisión textual de Séneca ofrece varias lecturas: *uehet A*, *uehit E*; *involvet recc.*, *involvit E*, *volvet A*. Cabe la posibilidad, por tanto, de que Rodríguez leyese en una copia hoy perdida, o en algún florilegio, *uehat* e *involvat*, o simplemente innovase. Lo cierto es que ambas formas son admisibles en el texto. Menos probable nos parece, en cambio, que el jesuita modificara *turbo* en *turbas*, porque no tiene sentido, y *tantum nefas* en *tanta scelera*, por simplificación innecesaria.

Por tanto, es conveniente extremar la cautela en aquellos pasajes que, aunque cambiados, son admisibles. Porque hay que contemplar también, por supuesto, la posibilidad simple y llanamente de innovación, de transformación voluntaria, por un lado, y, por otro, de adaptación del texto clásico a las necesidades literarias concretas. Así, Rodríguez, para dar acogida en sus senarios a Cicerón, adapta esta secuencia de la prosa del Arpinate (*Cael.* 13.5 ss.):

*Illa vero, iudices, in illo homine admirabilia fuerunt... versare
suam naturam et regere ad tempus atque huc et illuc torquere ac
flectere, cum tristibus severe, cum remissis iucunde, cum senibus
graviter, cum iuventute comiter, cum facinerosis audaciter, cum
libidinosi luxuriose vivere.*

en estos versos:

*Quam versat ille ingenium ac inflectit suum,
cum letis hilariter, graviter cum tristibus,*

*cum remissis iucunde, cum urbanis comiter,
cum perditis audacter, ubique ac semper callide!*

Otro problema importante para la fijación de los textos es 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 ya hemos mencionado a propósito del *Diálogo de praestantissima 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. Las variantes, por último, pueden ser tan importantes que en ocasiones resulta difícil saber cuál es el texto primigenio.

Una de las razones que pueden explicar la *autocontaminatio* es la necesidad sentida por los religiosos de dejar constancia de su autoría. Dijimos al principio de nuestro trabajo que la mayor parte de las piezas que ha llegado hasta nosotros lo ha hecho de forma anónima. 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 tres obras: los dos *Diálogos* ya mencionados, el *De praestantissima scientiarum eligenda* y el *De methodo studendi*, y la comedia *Demophilea*. Pues bien, algunos pasajes de estas obras se repiten en la comedia *Techmitius*, en *Acolastus* y en otras piezas a él atribuidas. Rodríguez se muestra, además, particularmente propenso a utilizar este recurso: son cuantiosos los versos, sobre todo, que transfiere de unas obras a otras, de forma que se podría tejer todo un entramado de enlaces y coincidencias. He aquí tres ejemplos, dos latinos, uno castellano. De menor a mayor. El verso del *Diálogo de methodo studendi* (f. 234r) '*Obscura quæ nox miseris oberrat oculis!*' lo encontramos con ligeras modificaciones en la *Demophilea* (f. 113r: *infausta quæ nox miseris oberrat oculis*) y en *Acolastus* (f. 63r: *quæ nox miseris oberrat oculis*). También los dímeters anapésticos del *Diálogo de methodo studendi* (f. 215v)

*Mentem blanda quies demulcet,
arridet nitidum mihi cælum,
mare sedatum est, zephyri sibilant;
turbinis expers, libera nimbis,
secura tenet cymbula portum
placidis ventis equore placido.
Soleo per silvas umbrosas,
salices felix inter virides,*

*colludens per amēna virecta,
morsu curarum animo libero,
mulcere aures murmure zephyri,
tremulos cantus audire avium.*

aparecen en la *Demophilea* 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, Zephyri sibilant;
grauibus quamuis acta procellis,
secura tenet cimbula portum.
Placidis ventis, aequore placido,
nitido terram lumine quatiunt.*

2) f. 104r:

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

En cuanto a las estrofas castellanas, nótese cómo dos octavas reales de *Techmitius* 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.

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 praestantissima scientiarum eligenda* (f. 168v).

Con todo, como la cautela, según venimos manifestando, es fundamental a la hora de estudiar este tipo de teatro, no se debe menospreciar la posibilidad más lógica

y natural de explicar la autocopia: la inercia, la comodidad, si se quiere, de recurrir de forma mecánica a un texto ya compuesto, sin mayores pretensiones. Es más: es posible que lo que sospechamos es autocopia sea *contaminatio* de otro u otros autores. En la *Historia Filerini*, atribuida a Hernando de Ávila, se repite una escena, la de “la alabanza de los pasteles”, y la “Despedida” final del *Dialogo de methodo studendi*. El prólogo de la *Demophilea*, de Rodríguez, comparte pasajes con el de la *Comedia sin título (Historia Floridevi)*, atribuida a H. de Ávila, que, a su vez, remite en sus endecasílabos iniciales al *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda*. Esta comedia (la *Historia Floridevi*) es, en palabras de Alonso Asenjo, una refundición de la *Comedia Metanea*, de Acevedo,¹³ y, según García Soriano, a Acevedo también apunta, en concreto a sus obras *Philautus*, *Caropus* y *Athanasia*, la *Historia Filerini*, en cuanto reproducción exacta del modelo establecido en ellas.¹⁴ Todos estos hechos nos deben poner sobre aviso.

Y es que el carácter colectivo de las composiciones jesuíticas, del que hablamos al principio, está muy presente en su teatro. Es un sentimiento de pluralidad, del texto como acervo común de la Orden, del que se extrae 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 indecisiones tan frecuentes entre los estudiosos, como la de García Soriano: “Esta comedia [la *Historia Filerini*] bien puede ser del padre Andrés Rodríguez”¹⁵; 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”.¹⁶ Se impone por ello extremar la precaución a la hora de adjudicar una obra a un autor, porque, cuando dispongamos de mayor número de ediciones, podremos comprobar los múltiples préstamos entre los autores. Tendremos entonces más elementos de juicio para poder discernir quién copia a quién, si es que el conocimiento de este dato aporta alguna utilidad.

Un último aspecto a reseñar es la importancia de los códices como testimonio gráfico y en muchas ocasiones fonético de una época. Es éste un valor añadido de los textos conservados de relativo interés para el estudio histórico del castellano. Y, a decir verdad, no sólo del castellano, pues en no pocas piezas se incluyen fragmentos de otras lenguas. En *Gadirus herculanus*, por ejemplo, obra conservada en el ms.

13. ALONSO ASENJO, 1995, pp. 90 s., 98 s. Véase también SIERRA DE CÓZAR, 2007, p. 187.

14. GARCÍA SORIANO, 1945, p. 202.

15. GARCÍA SORIANO, 1945, p. 219.

16. ALONSO ASENJO, 1995, p. 351.

15404 de la BNM, representada en Cádiz el 30 de julio de 1586, nos hallamos con cuatro mercaderes que hablan en portugués, alemán, francés e italiano. Italiano, catalán y portugués se encuentran en la *Historia Ninives* de Hernando de Ávila; portugués y vascuence en la *Historia Filerini*, sin contar con variantes dialectales y hablas jergales, como el cántabro, el sayagués o el habla de gitanos y negros en la *Tragedia de San Hermenegildo* y en la *Comedia de Santa Catharina*.

En este sentido la mayor parte de las obras presentan frecuentes fluctuaciones gráficas, representativas en muchos casos de una pronunciación dudosa característica de períodos de transición. Si tomamos como ejemplo las obras que componen el códice 9/2580 de la BRAH, escrito en letra cursiva uniforme de finales del siglo XVI, estas fluctuaciones afectan sobre todo a las sibilantes, transcritas unas veces con “c”, otras con “ç” y otras con “s” o doble “s” (“ss”); a la fricativa velar sorda, anotada con “x” y con “j”; a la representación o no de la “h”; a dobles como “i” / “y”, “v” / “b”; y a fusiones y grupos consonánticos por lo general de connotaciones arcaicas como “deste”, “aquesos”, “spheras”, “sciencias”, “absencia” o “philosóficas”.

En relación a la edición del texto, la conservación o no de tales fluctuaciones puede resultar problemática. Nuestra opinión al respecto es que, para obtener un conocimiento cabal de un estado de lengua determinado, deben mantenerse todas las grafías originales del códice, sean éstas de carácter fonético o simplemente ortográfico. En este sentido, pueden realizarse modificaciones menores e intrascendentes, como transcripción uniforme con “u” del sonido castellano “u”, anotado en los textos unas veces con “u”, otras con “v”, sin norma fija; unificación también en “e” de los diptongos “ae” u “oe”, transcritos unas veces con “e”, otras con “e”; mantenimiento de “ç” sólo ante las vocales “a”, “o”, “u” y actualización de acentos y signos de puntuación. En cualquier caso, es preferible conservar la grafía primigenia incluso en palabras aparentemente erróneas, indicando en nota la forma correcta.

Toda esta serie de dificultades no es óbice para que consideremos de importancia la edición de este teatro escolar. Se podría objetar que es un teatro menor, pensado para estudiantes y de repercusión relativa en la configuración de la escena contemporánea. Ciertamente, pero también lo es que es un teatro real, representado ante un público heterogéneo, en ocasiones numeroso y, si no destinado a las prensas, conservado al menos en manuscritos. Por ello es nuestra intención seguir en el camino ya iniciado por otros estudiosos y editar las obras de un gran dramaturgo, buen conocedor del latín, el padre jesuita cordobés Andrés Rodríguez.¹⁷

17. Este trabajo se ha realizado con la financiación de los proyectos de la DGICYT BFF2003-07362 y HUM2006-01963/FILO.

Bibliografía

- ALONSO ASENJO, J. (1995), *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, T. I.
- ALONSO ASENJO, J. (2006), «Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones», *Voz y Letra*, 17.1, pp. 1-46.
- ALONSO ASENJO, J. (2008), «Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico», http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm.
- ARRÓNIZ, O. (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid.
- GALLARDO, B.J. (1968), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, T. IV, 1889, ed. facs.
- GARCÍA SORIANO, J. (1945), *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.
- GIL, L. (2006), «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, 95-125; reim. en A. POCIÑA-B. RABAZA-M. de F. SILVA (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, pp. 431-460.
- 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^a. DÍEZ BORQUE (dir.), *Espacios teatrales del Barroco español: calle - iglesia - palacio - universidad. XIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 7-9 de julio, 1990)*, Edition Reichenberger – Kassel, pp. 121-147.
- GRIFFIN, N. (1975), «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología Moderna*, 54, pp. 407-413.
- 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 *Judithis tragoedia*: reflexiones sobre el uso de las formas métricas latinas en el teatro jesuita español», en J. LUQUE MORENO-P.R. DÍAZDÍAZ (eds.), *Estudios de métrica latina*, Universidad de Granada, vol. II, 651-671 (también en http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/METRICA_JESU2.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

- (revisado, corregido y enriquecido con traducción en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos> [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 <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/Demetodo.htm>).
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2007), «La comedia *Techmitius* y el teatro del jesuita Andrés Rodríguez», en A. CASCÓN ET ALII (eds.), *Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón García*, Madrid, pp. 815-827 (en prensa).
- 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, Á. (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.
- SIERRA DE CÓZAR, Á. (2007), «Pedro Pablo de Acevedo: *Metanoea*. *Metanea*», en V. PICÓN GARCÍA (coord.), *Teatro escolar latino del siglo XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo S. I.*, Madrid, vol. II, pp. 165-322.
- WILSON, E.M. – MOIR, D. (1974), *Historia de la literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona.