

Acercamiento a la métrica italianizante en el teatro jesuita hispano (1555-1575)

An Approach to the Italianate Meter in the Hispanic Jesuit Drama (1555-1575)

Ricardo Enguix

<http://orcid.org/0000-0001-9196-091X>

Kaunas University of Technology

LITUANIA

rienbar2@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 597-609]

Recibido: 23-03-2020 / Aceptado: 08-07-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.35>

Resumen. En este artículo se realiza un estudio de la métrica empleada por los dramaturgos jesuitas hispanos durante el periodo comprendido entre los años 1555 y 1575 con el propósito de constatar el uso de estrofas de origen italiano con anterioridad al momento de eclosión de la polimetría teatral áurea.

Palabras clave. Siglo de Oro; teatro jesuita; métrica; teatro religioso; polimetría.

Abstract. The aim of this article is to do a study on the poetic meters used by the Hispanic Jesuit playwrights during the period between 1555 and 1575 in order to note the use of Italian strophes prior to the general use of polymetry in the Golden Age Theatre.

Keywords. Golden Age; Jesuit drama; Poetic meter; Religious drama; Polymetry.

1. INTRODUCCIÓN

Poco después de comenzar la Compañía de Jesús su labor docente tenemos constancia de la utilización en sus centros educativos del arte escénico con fines didácticos, pues con la representación en Córdoba en 1555 del *Acolastus* de Willem van de Voldersgraft, conocido también como Gnapehus, modificado previamente por el padre Pedro Pablo Acevedo, se dio comienzo a la práctica teatral jesuita;

actividad que generó una ingente producción dramática, pues tan solo en el ámbito hispano tenemos noticia de varios centenares de espectáculos teatrales¹. Dramaturgia que, debido al mal concepto que se tenía de ella por parte de la crítica² y a haber sido minusvalorada por los historiadores de la Compañía, que presentaban estas composiciones como meros ejercicios pedagógicos o de entretenimiento³, ha visto históricamente lastrado su estudio; sin embargo, gracias a los esfuerzos de investigadores como Justo García Soriano, Ignacio Elizalde, Orlando Emmanuel Saa, Nigel Griffin, Julio Alonso Asenjo, Jesús Menéndez Peláez o Cayo González Gutiérrez, no solo se está reconociendo su importancia en la configuración del teatro áureo hispano, sino que, además, conocemos mejor algunos de sus aspectos, como su espectacular puesta en escena o su función propagandística. No obstante, llama bastante la atención que ningún estudioso se haya centrado en la métrica empleada por los primeros dramaturgos jesuitas⁴, máxime teniendo en cuenta que Sylvanus Griswold Morley, en su clásico artículo «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», ya señalaba la necesidad de ahondar en sus obras para conocer mejor la transición entre el empleo exclusivo de estrofas de origen castellano en el teatro y la revolución en la versificación dramática que supuso la inclusión, a partir del año 1575, de metros de origen italiano⁵, o que, en época más reciente, Jesús Menéndez Peláez haya apuntado que la diversidad métrica que presentan las primeras composiciones dramáticas jesuitas favoreciera la implantación de la polimetría característica del teatro barroco⁶. Por tanto, nuestro propósito en este trabajo es realizar un estudio cuantitativo de los metros de origen italiano empleados en las piezas jesuitas compuestas entre los años 1555 y 1575 que se conservan: las obras de los padres Pedro Pablo Acevedo y Juan Bonifacio, las anónimas *Triunfo de la Fe divina sobre la razón humana con la circuncisión del entendimiento*, la *Tragædia quæ inscribitur Regnum Dei*, el *Coloquio para la noche de Navidad* y la *Iudithis Tragædia Tertia*, atribuida al padre José Guimerá.

1.1. Caracterización del teatro jesuita

Antes de acometer nuestro estudio consideramos necesario realizar una breve caracterización del teatro jesuita para poner en situación a aquel lector que no conozca las particularidades de las composiciones de los primeros dramaturgos de

1. Para hacerse una idea de la ingente labor teatral de la orden ignaciana puede consultarse la base de datos *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* —en adelante CATEH— dirigida por Julio Alonso Asenjo.

2. A modo de ejemplo de los detractores del teatro jesuita puede señalarse a Gayangos y Vedia, que, en su traducción de la *Historia de la literatura española* de Ticknor, no recomendaban sus obras «ni por su invención ni por su mérito» (Alonso Asenjo, 1995, p. 14), o a Othón Arróniz, que justificaba la condena al teatro jesuita por la mediocridad de sus dramaturgos (1977, p. 30).

3. González Gutiérrez, 1994, p. 68.

4. Si bien hay algún artículo centrado en la versificación en lengua latina, como el dedicado a la tragedia *Iudithis* por parte de Manuel Molina Sánchez (1999), no nos consta que se hayan realizado estudios de conjunto de los metros en castellano empleados por los primeros dramaturgos de la Compañía.

5. Morley, 1925, p. 519.

6. Menéndez Peláez, 1995, p. 61.

la Orden. Como quedó dicho, los jesuitas empezaron a utilizar el teatro con fines pedagógicos, hecho que encuadra su práctica escénica en la dramaturgia escolar-universitaria. Esta circunstancia explica una de sus principales características, al menos en sus inicios, pues se trataba de un teatro escrito en latín, ya fuera utilizando prosa o verso, que servía para auxiliar a profesores y alumnos en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua del Lacio, y que estaba segmentado, siguiendo a los clásicos grecolatinos, en cinco actos.

Pese a este carácter escolar, gran parte del público que asistía a las representaciones organizadas por los colegios de la Compañía desconocía la lengua latina, pues estaba conformado, principalmente, por los familiares y allegados de los representantes, que no eran otros que los estudiantes de dichos centros, por personalidades locales, ya fueran civiles o de los estamentos nobiliario y eclesiástico, y, en definitiva, por todo aquel que quisiera acercarse a ver la representación aunque no entendiera lo que se recitaba en escena. Este hecho motivó que los dramaturgos jesuitas, con el paso del tiempo, fueran incorporando en sus composiciones secciones en castellano que, paulatinamente, fueron ganando peso y acabaron desplazando al latín, relegándolo en pleno siglo XVII a una posición secundaria cuando no inexistente, pues las obras compuestas en dicha centuria suelen estar totalmente en castellano y segmentadas en tres jornadas, siguiendo el modelo del teatro comercial de los corrales de comedia.

Hecha esta somera caracterización, podemos pasar a abordar las obras objeto de este trabajo, cuyo estudio articularemos en tres apartados: uno dedicado al padre Acevedo, otro centrado en la dramaturgia del padre Bonifacio y, por último, una sección en la que ahondaremos en las piezas anónimas y la atribuida al padre Guimerá a las que hicimos alusión en el epígrafe introductorio.

2. ESTUDIO MÉTRICO

2.1. *La dramaturgia del padre Acevedo*

Conservamos algunos testimonios de la ingente labor teatral del padre Acevedo⁷ gracias a estar alojados en un manuscrito preservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura 9-2564 (383)⁸.

Al ser el toledano uno de los primeros dramaturgos de la Compañía, sus obras reflejan perfectamente las particularidades que hemos destacado en el apartado anterior, pues el grueso de su dramaturgia está compuesto empleando la lengua

7. Acevedo nació el año 1522 en Toledo, localidad donde estudió latín y humanidades. Tras estudiar en Alcalá, y posiblemente también en Salamanca, ingresó en la Compañía en 1554 y comenzó su labor docente en el Colegio de Córdoba, donde también inició su actividad dramática. Falleció, según figura en el catálogo de difuntos de Fejér, el 12 de enero de 1573 en Madrid (1982, p. 19), adonde se había trasladado para ejercer la docencia en el Colegio Imperial (Picón García, 1997, p. 12).

8. Del medio centenar de espectáculos dramáticos relacionados con el padre Acevedo que figuran en la base de datos *CATEH*, solo han llegado hasta nosotros las veinticinco piezas que contiene el manuscrito.

latina, tanto en prosa como en verso, aunque Acevedo incluyó algunas secciones en lengua romance, sirviéndose para ello principalmente de tiradas anisosilábicas de versos libres de arte mayor, con tendencia al endecasílabo, que el propio poeta denominaba «ritmos»⁹. Un buen ejemplo de estas tiradas puede observarse en este fragmento de la comedia *Occasio*:

Lo que más a mí me espanta es que veo
que, aguando sus placeres con mi azote,
haciendo que el gusano les remuerda,
poniéndoles delante aquel tormento
que no será mezclado con placer alguno,
antes bebiendo heces puras siempre
nunca tendrá alivio su bebida,
sabiendo, como digo, aquesto cierto
gozan lo presente que en un punto es ido¹⁰.

Si bien estas tiradas anisosilábicas, fruto, según García Soriano, de la extrañeza que suponía para el oído del padre Acevedo la musicalidad del endecasílabo¹¹, llegan a ajustarse en algunos momentos al patrón de este metro, como sucede, por ejemplo, en el argumento del acto primero de la comedia *Philautus*, no consideramos que estos casos sean tiradas de endecasílabos sueltos propiamente dichos y, en consecuencia, no los tenemos en cuenta en este estudio. Por tanto, solo encontramos estrofas de origen italiano en tres composiciones del padre Acevedo: las comedias *Metanæa*, cuya representación ubica la crítica entre los años 1556 y 1661 en Córdoba¹², *Charopus*, escenificada en Sevilla en 1563 y 1565¹³, y *Athanasia*, representada también en la capital hispalense en 1566 según reza el manuscrito.

La "dureza" de oído al exotismo de la musicalidad del endecasílabo que apuntaba García Soriano puede observarse en la comedia *Charopus*, pues en ella figuran seis cuartetos de métrica irregular¹⁴, tal y como queda reflejado en los siguientes versos:

9. Si bien para las partes en castellano el padre Acevedo suele valerse de estos «ritmos», en sus obras podemos encontrar fragmentos en prosa, como en el caso de la comedia *Athanasia*, o versos de arte menor.

10. Sierra, 1997, p. 189.

11. García Soriano, 1927, p. 384.

12. Hay cierta controversia a la hora de datar la representación de *Metanæa*, pues aunque en el manuscrito se apunta que se estrenó en 1556, Sierra mantiene que esta fecha es errónea, ya que en una carta fechada en septiembre de 1561 el propio padre Acevedo daba cuenta del estreno de la obra (2007, pp. 169-170). Según Pérez González (2008, p. 105), la fecha errónea, escrita por una mano muy posterior en el tiempo a la que transcribió el texto de la comedia, quizá se deba a alguien que, desconociendo la carta de Acevedo, tuviera noticia de otra anterior, escrita en noviembre de 1556 por Alonso López al padre Láinez, en la que se apunta que el día de santa Catalina se representó una tragedia «de uno que comenzó sirviendo a Dios, y después acabó mal», siendo condenada su alma en el último acto (*Epistolæ mixtæ*, tomo V, p. 534), pues esta tragedia estaría relacionada temáticamente con *Metanæa*.

13. CATEH, ficha 23.

14. Siguiendo el criterio de Navarro Tomás, consideramos los serventesios endecasílabos como cuartetos (1972, p. 208).

1.º Señor, ¡qué ansia y aflicción es ésta,
qué sudor tan desigual, qué gran temor!
¡Oh dificultoso paso y grave cuesta!
Señor, tu mano extiende y gran favor.

2.º ¡Oh cruda guerra, oh enemigo fuerte!,
Jesús, mi vida, mi guía y mi luz,
¡oh amparo fuerte poned vuestra cruz
y vuestra pasión remedio de mi muerte!¹⁵

Mayor habilidad parece mostrar el padre Acevedo con las liras, metro que presentan las tres composiciones apuntadas anteriormente y que emplea el dramaturgo sin irregularidades, aunque con una presencia desigual, pues mientras que en *Athanasia* y en *Charopus* solo hallamos una¹⁶ y dos liras respectivamente, la comedia *Metanæa* presenta ocho liras que constituyen el coro del segundo acto. Precisamente esta última composición es la más significativa en lo que respecta a nuestros intereses, pues el coro del tercer acto parece estar formado por cuartetos¹⁷, similares a los de la comedia *Charopus*, y el del cuarto acto está constituido, como ha apuntado Alonso Asenjo, por una estancia inarmónica¹⁸; versos que, en definitiva, vuelven a mostrar la impericia del padre Acevedo con el endecasílabo, pues presentan numerosas irregularidades métricas.

Llegados a este punto, y a modo de colofón de las pocas líneas que hemos dedicado a la obra del padre Acevedo, nos gustaría destacar que, aunque no fue muy prolijo en el empleo de estrofas de origen italiano, es de justicia reconocerle al jesuita toledano el ser uno de los pioneros en la introducción de la lira o la estancia en las composiciones teatrales hispanas, hecho que fuerza a revisar la afirmación que hiciera en su momento Morley de que Bermúdez fue el primer dramaturgo en emplear la lira¹⁹.

2.2. *El Liber tragaediarum del padre Bonifacio*

Gracias al conocido como *Liber tragaediarum*, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con la signatura 9-2565, han llegado hasta nosotros

15. Flores y Gallardo, en su edición de *Charopus*, p. 519.

16. Esta lira es la única estrofa italiana de la obra.

17. Como señala Alonso Asenjo, se trata de un pasaje que ha llegado hasta nosotros muy estragado (1995, p. 178).

18. Alonso Asenjo, 1995, p. 97.

19. Morley, 1925, p. 519.

algunas de las obras compuestas por el padre Bonifacio²⁰; piezas que, en su gran mayoría, han sido ubicadas por la crítica entre los años 1557 y 1570²¹.

Al tratarse el padre Bonifacio de otro de los primeros dramaturgos de la Compañía, sus obras reflejan, al igual que sucedía con las del padre Acevedo, las particularidades del primer teatro jesuítico, pues, por lo general, sus piezas están compuestas combinando prosa y verso, ya sea en lengua latina o castellana. Sin embargo, se percibe cierta evolución en la dramaturgia del padre Bonifacio con respecto de la de Acevedo, pues el jesuita salmantino emplea sistemática y profusamente metros de origen italiano en sus piezas²², tal y como mostramos en la siguiente tabla:

Título*	Versos totales	Versos italianos
<i>Tragœdia Namani</i>	731	163 (22'3%)
<i>Triumphus circuncisionis</i>	192	32 (16'6%)
<i>Tragœdia Iezabelis</i>	804	142 (17'66%)
<i>Tragœdia patris familias</i>	1088	135 (12'4%)
<i>Incipit parabola coenae</i>	1266	119 (9'4%)
<i>Comedia quae inscribitur Margarita</i>	814	204 (25'06%)
<i>Tragicomedia Nabalis Carmelitudis</i>	598	165 (27'6%)
<i>Parabola Samaritani</i>	882	48 (5'44%)
<i>Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius</i>	191	31 (16'23%)
<i>Tragœdia quæ inscribitur Vicentina</i>	961	249 (25'91%)
<i>Comedia quae inscribitur Solomonia</i>	862	179 (20'76%)
<i>Triumphus Eucharistiæ</i>	695	151 (21'72%)
<i>De vita per divinam Eucharistiam restituta</i>	415	24 (5'78%)
<i>Actio de Sanctissima Eucharistia</i>	641	102 (15'91%)
<i>Actio quae inscribitur Examen Sacrum</i>	495	149 (30'1%)

* Presentamos las composiciones del padre Bonifacio según su orden de aparición en el *Liber tragaediarum*.

20. Nacido hacia 1538 en el municipio salmantino de San Martín del Castañar, tras completar sus estudios en la Universidad de Salamanca ingresó, en 1557, en la Compañía de Jesús, y a partir de 1558 empezó a ejercer la docencia en el Colegio de Medina. En 1567 fue trasladado al Colegio de Ávila y en 1576 al de Valladolid, donde también se dedicó a la enseñanza. Hacia finales del xvi se retiró al Noviciado de Villagarcía de Campos, donde murió el 4 de marzo de 1606; emplazamiento en el que quedó, tras su óbito, el *Liber tragaediarum* (González Gutiérrez, 2000, pp. 11-14).

21. La última composición contenida en el *Liber tragaediarum* quedaría fuera de esta horquilla temporal, pues fue compuesta, según la crítica, a partir de 1576 (CATEH, ficha 79); en consecuencia, no ha sido tomada en cuenta en nuestro estudio.

22. Dos de las obras del padre Bonifacio fueron compuestas empleando únicamente metros tradicionales castellanos y, por tanto, quedan excluidas de nuestro estudio: el *Auto de la oveja perdida* y la *Danza para el Santísimo Sacramento*.

Como puede observarse, los metros italianos gozan de una notable presencia en la obra de Bonifacio, pues solo cuatro piezas tienen un porcentaje menor al 15% y en otras cuatro las estrofas procedentes del Lacio suponen más de un cuarto de los versos en castellano. Por otro lado, las composiciones de Bonifacio también destacan por su gran variedad métrica²³. En lo que respecta a nuestros intereses, la estrofa más empleada por el jesuita salmantino es la octava real, presente en todas las obras mencionadas más arriba, seguida de liras, tercetos encadenados, endecasílabos sueltos, sonetos y endecasílabos pareados. Ofrecemos detalle del número de versos por estrofa en el siguiente cuadro:

	Soneto	Octava real	Endecasílabos sueltos	Lira	Tercetos encadenados	Endecasílabos pareados
<i>Tragædia Namani</i>	-	112	51	-	-	-
<i>Triumphus circuncisionis</i>	14	8	-	10	-	-
<i>Tragædia Iezabelis</i>	14	48	-	80	-	-
<i>Patris familias</i>	14	56	-	65	-	-
<i>Parabola coenae</i>	-	64	-	55	-	-
<i>Comedia Margarita</i>	28	48	30	40	30	28
<i>Nabalís Carmelitidis</i>	-	48	13	35	69	-
<i>Parabola Samaritani</i>	-	8	-	40	-	-
<i>Actio Nepotiana</i>	-	16	-	15	-	-
<i>Tragædia Vicentina</i>	14	96	7	50	48	16
<i>Comedia Solomonia</i>	-	72	9	5	78	-
<i>Triumphus Eucharistiæ</i>	14	48	-	10	63	8
<i>Eucharistiam restituta</i>	-	16	-	-	-	2
<i>Sanctissima Eucharistia</i>	-	8	32	30	15	-
<i>Examen sacrum</i>	-	40	20	45	21	-

Además de estas estrofas, en la obra del padre Bonifacio pueden rastrearse otros metros transalpinos con menor presencia. Damos cuenta detallada en el siguiente cuadro:

23. Las piezas insertas en el *Liber tragaediarum* no destacan solo por su variedad de estrofas de origen italiano, sino también castellano, pues en ellas encontramos, sin ánimo de ser exhaustivos, redondillas, quintillas, coplas de arte mayor y menor, sextillas, cuartetas o coplas de pie quebrado.

	Sexteto lira	Terceto	Sexteto	Silva	Octava alirada	Novena alirada
<i>Tragædia Vicentina</i>	6	12	-	-	-	-
<i>Comedia Solomonía</i>	-	3	6	6	-	-
<i>Triumphus Eucharistiæ</i>	-	-	-	-	8	-
<i>Eucharistiam restituta</i>	-	-	6	-	-	-
<i>Sanctissima Eucharistia</i>	-	6	-	11	-	-
<i>Examen sacrum</i>	-	-	-	6	8	9

A tenor de estos datos, no cabría duda de que el padre Bonifacio fue otro de esos dramaturgos pioneros en introducir metros italianos en sus composiciones, siendo posible que a su pluma se deban los primeros testimonios dramáticos en los que se emplean estrofas como el soneto²⁴ o la silva²⁵.

2.3. Las piezas anónimas y la *ludithis*

Arrancamos el último bloque de obras con el *Triunfo de la Fe*, pieza que, según reza su único testimonio²⁶, fue representada en 1570 (fol. 31r). Antes de dar cuenta de sus particularidades métricas cabría señalar que, si bien se la considera anónima, en la *praefatio*²⁷ que la encabeza, en la que dos personajes departen acerca de algunos pormenores relacionados con la función, se apunta que al ser «algunos de los representantes [...] tan niños» gran trabajo «con ellos habrá tenido el padre

24. Es difícil precisar cuál fue la primera composición en la que Bonifacio empleó el soneto, pues *Triumphus circumcisionis* fue compuesta, según la crítica, entre 1557 y 1570 (CATEH, ficha 65), y la *Tragædia lezabelis* fue representada en 1563 (CATEH, ficha 66); en todo caso, ambas serían anteriores a la obra de Jerónimo Bermúdez, dramaturgo que, según Morley, habría sido el primero en utilizar dicho metro en piezas dramáticas que no fueran églogas pastoriles (1925, p. 519).

25. Aunque Morley atribuía a Lope de Vega la introducción de la silva en el teatro hispano en pleno siglo xvii (1925, p. 528), lo cierto es que varias obras contenidas en la colección Gondomar, en la que quedan recogidas piezas teatrales compuestas, en opinión de Arata, entre 1580 y 1597 (1996, p. 14), presentan esta estrofa. Si tenemos en cuenta que la *Comedia quae inscribitur Solomonía*, fechada por la crítica entre 1567 y 1570 (CATEH, ficha 74), sería la primera obra en la que el padre Bonifacio empleó la silva, cabría la posibilidad de que el jesuita salmantino fuera uno de los pioneros en emplear dicho metro.

26. El texto del *Triunfo* está inserto en los folios 1r-32r del manuscrito 9-7262, radicado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

27. Era bastante habitual que los dramaturgos de la Orden introdujeran pasajes de corte lúdico-jocoso en sus composiciones a modo de prólogo o como escenas intercaladas con el propósito de rebajar el componente doctrinal del espectáculo para que resultara un «sermón disfrazado», como algunos de ellos admiten abiertamente (González Gutiérrez, 1994, p. 13).

Ambrosio» (fol. 2r-v). A tenor de este dato, si tenemos en cuenta que lo habitual en los albores del teatro jesuita era que los profesores actuaran tanto de dramaturgos como de directores de escena²⁸, entendemos que es razonable atribuir la autoría del *Triunfo* a este padre Ambrosio, que quizá podría identificarse con Ambrosio de Castilla, fallecido en Córdoba en el año 1580²⁹.

En lo que respecta a su texto, está dividido en cuatro actos³⁰ y compuesto empleando principalmente prosa tanto en latín como en castellano, lengua predominante en la obra, aunque incluye algunas secciones en verso latino y romance. Debido a esto, en el *Triunfo* tan solo encontramos 370 versos en castellano, de los cuales 167, que suponen poco más del 45%, están dispuestos en estrofas italianas distribuidas de la siguiente manera: un soneto, dos cuartetos, un terceto, nueve liras, seis octavas reales y 49 endecasílabos sueltos. A nivel estrófico lo más significativo quizá sea, en nuestra opinión, que algunas de las octavas presentan una rima alternativa a la característica ABABABCC,³¹ tal y como sucede en los siguientes versos:

Pues me preguntas de mi nombre y tino,
 porque andar por aquí es perdimiento,
 satisfaceré a tu honesto pedimiento
 y decirte he mi apellido y camino.
 Yo me llamo por nombre Entendimiento,
 que lo dudoso aclaro y determino,
 y voy en busca de cinco zagales,
 sentidos que se llaman corporales,
 que son gente lucida, criados míos,
 que a mí siempre en la vida fieles fueron,
 por los colmados bienes que me dieron
 cazados por los montes y los ríos;
 y aunque ellos así tienen señoríos
 a mí nunca rebeldes estuvieron,
 antes me son continuos en presencia
 con dulce y recatada reverencia (fol. 10r).

28. Flores Santamaría, 1997, p. 153.

29. Fejér, 1982, p. 42.

30. Resulta bastante llamativo que en el manuscrito se apunte en varias ocasiones que el cuarto acto, debido a no estar muy ligado con la temática de los tres anteriores, podía eludirse en futuras representaciones. La primera tiene lugar en el folio 5r, cuando, al darse cuenta del argumento general del *Triunfo*, se apunta en una nota al margen que «esto de la circuncisión, cuando no viniese a pelo el representarse, se podría quitar así de aquí del argumento como de la parte donde se trata», volviendo a hacer hincapié en este hecho el amanuense en el folio 21r: «Nótase que este acto cuarto de la circuncisión se puede dejar cuando no cayese a propósito su representación».

31. Variaciones que aparecen recogidas en el manual de métrica de Navarro Tomás (1972, pp. 206-207).

Mayor presencia de versos en castellano hallamos en la *Tragædia quæ inscribitur Regnum Dei*³², representada, según hace constar el manuscrito, en Segovia para celebrar la festividad de san Lucas en 1574 (fol. 107r), pues pese a estar compuesta, al igual que su predecesora en este trabajo, combinando prosa y verso en latín y romance, el número de versos en castellano asciende hasta 1080, de los cuales 460 están dispuestos en estrofas transalpinas: dos sonetos, veintitrés octavas reales, veintinueve liras, treinta tercetos encadenados y una estancia integrada por trece versos.

En cuanto al *Coloquio para la noche de Navidad*³³, pieza compuesta íntegramente en verso castellano, cabría apuntar, antes de abordar su métrica, que se trata de una obra que ha sido ubicada por la crítica hacia 1570³⁴; sin embargo, si tenemos en cuenta que, pese a su limitada extensión, pues está integrada solamente por 1173 versos, está dividida en tres jornadas, consideramos que es posible que fuera algo posterior a la fecha límite de nuestro estudio y que, en consecuencia, su composición fuera más cercana a la década de los ochenta del xvi, pues formalmente parece corresponder con la división tripartita que imperaba en las piezas teatrales comerciales a finales de dicha centuria.

Volviendo al apartado métrico del *Coloquio*, en él hallamos 220 versos dispuestos en estrofas de origen italiano, cifra que supone un 18'75% de la obra, formando veinte octavas reales, un cuarteto, un terceto, una tirada de endecasílabos sueltos de 51 versos y un pareado de endecasílabos. A este respecto cabría destacar que resulta muy llamativo el hecho de que los metros de origen italiano están concentrados en la loa inicial, integrada por la tirada de endecasílabos sueltos, y en el primer acto, pues en el segundo solo hallamos una octava real en el fol. 216v y, a partir de este punto, el resto de la pieza está compuesto empleando octosílabos³⁵.

Hemos dejado para el final el estudio métrico de la *Iudithis Tragædia Tertia* debido a que su datación es incierta, pues si bien en el manuscrito³⁶ figura que fue compuesta en 1578, su editor moderno considera que el «*Patris Ioseph*» al que se alude como autor en el códice podría identificarse con el padre José Guimerá, ya que se tiene constancia, gracias a una carta enviada por el propio Guimerá al General de la Orden, de la representación en el colegio de Ocaña de una tragedia protagonizada

32. La obra se encuentra alojada en los folios 106r-134r del manuscrito 9-2566/7, custodiado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

33. Pieza conservada en los folios 211v-222v del manuscrito 9-2568 (387), preservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

34. CATEH, ficha 269.

35. Estimamos oportuno apuntar que la obra presenta en los actos segundo y tercero numerosas enmiendas realizadas por una mano distinta a la del amanuense que copia todo el texto del *Coloquio*, llegando a tachar incluso quintillas enteras; modificaciones que, en nuestra opinión, parecen responder al capricho de esa segunda mano, pues según puede leerse debajo de los tachones, no se aprecia que estos pasajes contengan erratas, por lo que es posible que estas enmiendas se realizaran con el propósito de representar el *Coloquio* en otro contexto para el que fue compuesto.

36. El único testimonio de la *Iudithis* se encuentra alojado en los folios 318r-355r del manuscrito 9-2564 (383) de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia; códice que, como quedó apuntado, conserva las obras del padre Acevedo que han llegado hasta nosotros.

por Judith en 1561, donde el susodicho padre ejercía de lector de Gramática³⁷. Esta hipótesis goza del beneplácito de estudiosos como Alonso Asenjo³⁸, por lo que, en consecuencia, estimamos oportuno incluir la *Iudithis* en este trabajo, pues de ser cierta esta atribución la obra entraría dentro de la horquilla temporal en la que se ha centrado nuestro estudio.

En cuanto al texto de la obra, la *Iudithis* está compuesta principalmente en verso latino, aunque incluye algunas secciones en castellano en las que se emplean exclusivamente metros de procedencia italiana; en concreto, once octavas reales, dispuestas en su mayoría en grupos de dos encabezando los cuatro primeros actos, dos que funcionan a modo de recibimiento en el quinto, y una, a la que le faltarían los dos primeros versos, que hace de coro en el primer acto, y cinco liras que hacen de coro del segundo.

3. CONCLUSIONES

Como ha podido comprobarse en estas páginas, en los albores de la práctica teatral de la Compañía de Jesús los dramaturgos de la Orden utilizaban de forma bastante generalizada metros de procedencia italiana en sus composiciones. Cier to es que no fueron los únicos que empleaban este tipo de estrofas en el periodo en el que nos hemos centrado, pues, por ejemplo, en la *Comedia en la Fiesta del Santísimo Sacramento* de Miguel Venegas³⁹, antiguo jesuita que, tras ser expulsado de la Compañía, continuó con su actividad docente y teatral en la Universidad de Salamanca⁴⁰, hallamos varias octavas reales; estrofa que también encontramos, junto con algunos cuartetos, en varias composiciones del *Códice de autos viejos*⁴¹, colección dramática que aglutina piezas compuestas entre 1550 y 1575⁴². Sin embargo, a nuestro juicio, cabría reconocerles a los dramaturgos jesuitas al menos, a tenor de los testimonios que conservamos, ser pioneros en introducir estrofas como el soneto, la lira o los endecasílabos sueltos en el teatro religioso castellano, pues se trata de un ámbito en el que predominó el octosílabo hasta finales del XVI⁴³.

37. Fernández Guerrero, 2013, pp. 73-76.

38. CATEH, ficha 12.

39. La obra fue compuesta para ser representada durante las fiestas del Corpus de 1570 en Salamanca.

40. Alonso Asenjo, 2003, p. 1.

41. En 11 de las 96 piezas que compila el código se emplean metros de procedencia italiana: *Auto del rey Nabucodonosor cuando se hizo adorar* (tres octavas reales), *Auto de los desposorios de Moisés* (una octava real), *Auto de la verdad y la mentira* (dos cuartetos con irregularidades métricas), *Auto de acusación contra el Género Humano* (seis octavas reales), *Auto de Nabal y de Abigail* (una octava real), *Auto de la asunción de Nuestra Señora* (doce octavas reales), *Coloquio de Fide Ipsa* (dos octavas reales), *Farsa del sacramento llamada La esposa de los Cantares* (una octava incompleta), *Auto de la visitación de san Antonio a san Pablo* (cuatro octavas reales), *Farsa sacramental llamada Desafío del Hombre* (cuatro octavas reales) y el *Auto de la resurrección de Nuestro Señor* (diez octavas reales).

42. Reyes Peña, 2003, p. 394.

43. Reyes Peña, 2003, p. 401.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Pedro Pablo, *Charopus*, ed. Primitiva Flores Santamaría y Carmen Gallardo Mediavilla, en *Teatro escolar latino del siglo xvi. La obra de Pablo de Acevedo*, Tomo I, coord. Vicente Picón García, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 435-593.
- Acevedo, Pedro Pablo, *Metanæa*, ed. Ángel Sierra de Cózar, en *Teatro escolar latino del siglo xvi. La obra de Pablo de Acevedo*, Tomo II, coord. Vicente Picón García, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007, pp. 165-322.
- Acevedo, Pedro Pablo, *Occasio*, ed. Ángel Sierra de Cózar, en *Teatro escolar latino del siglo xvi. La obra de Pablo de Acevedo*, Tomo I, coord. Vicente Picón García, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 121-293.
- Alonso Asenjo, Julio, *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1995.
- Alonso Asenjo, Julio, «Reencuentro con el M^o. Miguel Venegas: su *Comedia en la fiesta del Santísimo Sacramento*», *Quaderns de filología: Homenaje a Luis Quirante*, 50, 2003, pp. 1-23.
- Alonso Asenjo, Julio, *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico, 2002-2020*, accesible en <https://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>.
- Arata, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo xvi (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Epistolæ mixtæ*, Tomo V, Madrid, Ricardo Fortanet, 1901.
- Fejér, József, *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu, 1540-1640, Pars II*, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1982.
- Fernández Guerrero, Eduardo, *La «Iudithis Tragædia Tertia». Estudio y edición de una tragedia jesuítica en el Ms. 383 de la «Colección de Cortes» de la Real Academia de la Historia*, Trabajo de fin de Máster inédito de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- Flores Santamaría, Primitiva, «Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 149-160.
- García Soriano, Justo, «El teatro de colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, 1927, pp. 374-411.
- González Gutiérrez, Cayo, «El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro (II)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 19, 1994, pp. 7-125.
- González Gutiérrez, Cayo, *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio. Teatro clásico del siglo xvi*, Madrid, UNED, 2000.

- Menéndez Peláez, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- Molina Sánchez, Manuel, «La *Ludithis tragædia*: reflexiones sobre el uso de las formas métricas latinas en el teatro jesuita español», en *Estudios de métrica latina*, ed. Jesús Luque Moreno y Pedro Rafael Díaz Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1999, vol. 2, pp. 651-671.
- Morley, Sylvanus Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo I, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1925, pp. 505-531.
- Ms. 9-2566/7, Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
- Ms. 9-2568 (387), Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
- Ms. 9-7262, Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- Pérez González, Christiane, «Lateinisch oder Spanisch: Übersetzung und Sprachenfrage im spanischen Jesuitentheater am Beginn des Siglo de Oro», en *Übersetzung: Ursprung und Zukunft der Philologie?*, ed. Christoph Strosetzki, Tübingen, Günter Narr, 2008, pp. 101-123.
- Picón García, Vicente (coord.), *Teatro escolar latino del siglo xvi. La obra de Pablo de Acevedo*, tomo I, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «El *Códice de los Autos Viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo xvi», en *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, pp. 389-430.