

UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO DE JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA (TEXTOS Y CONTEXTO)¹

ALEJANDRO GARCÍA REIDY

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este trabajo examina la obra teatral de Juan López de Úbeda, conocido sobre todo como recopilador de poesía religiosa española del tercer cuarto del siglo XVI. En él se abordan los principales problemas de delimitación del *corpus* y de autoría de las piezas dramáticas comúnmente atribuidas a este autor, y se traza el contexto en el que pudo tener lugar su representación: el Seminario de los Niños de la Doctrina de Alcalá de Henares. Asimismo, se realiza un primer análisis de los rasgos generales de su teatro, el cual no había merecido hasta la fecha la atención de la crítica, y se edita la única obra en cuya escritura es segura la participación de López de Úbeda, la *Comedia de San Alejo*.

Palabras clave: Juan López de Úbeda, teatro del siglo XVI, colegio de niños de la doctrina, *corpus* teatral, autoría, estudio crítico, edición de la *Comedia de San Alejo*.

Abstract: This paper examines the plays of Juan López de Úbeda, known primarily as a compiler of Spanish religious poetry from the third quarter of the Sixteenth Century. In this study the main problems concerning the limits of the *corpus* and the authorship of the plays attributed to this author are examined, and with them the context in which they might have been performed: the Seminary of Children of Doctrine of Alcalá de Henares. The main features of López de Úbeda's theater, which has not received critical attention until now, are subject to a preliminary analysis, and an edition of the *Comedia de San Alejo*, the only play in whose composition it is certain that López de Úbeda participated, is offered.

Keywords: Juan López de Úbeda, Sixteenth Century theater, school of children of doctrine, theatrical *corpus*, authorship, critical study, edition of the *Comedia de San Alejo*.

INTRODUCCIÓN

El licenciado Juan López de Úbeda ocupa un lugar en la historia de la literatura española principalmente como compilador de dos volúmenes misceláneos que constituyen una muestra imprescindible de la poesía religiosa del tercer cuarto del siglo XVI: el *Cancionero general de la doctrina cristiana*, publicado en 1579, y el *Vergel de flores divinas*, publicado en 1582, ambos salidos de las prensas alcaláinas de Juan Íñiguez de Lequerica. Estas obras disfrutaron

¹ El presente estudio se ha beneficiado de mi participación en dos proyectos de investigación: el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (difusión y actualización de la base de datos)*, dirigido por Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia HUM2005-00560/FILO) y fondos FEDER, y el *Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia HUM2006-09148) y fondos FEDER.

de un éxito notable entre el público, como demuestran las diversas ediciones que se hicieron en la década de 1580 y como da cuenta alguna noticia de la época.² Aunque se trata de obras que hasta la fecha han recibido pocos estudios específicos, Rodríguez-Moñino editó el *Cancionero general* en 1962-1964 y llamó la atención acerca de la importancia de la labor de López de Úbeda como recopilador y autor de poesía religiosa,³ y más recientemente Amselem-Szende ha dedicado varios trabajos a la figura del licenciado, atendiendo especialmente a su quehacer de compilador.⁴ Con todo, mucho más desatendida ha quedado otra faceta literaria de Juan López de Úbeda, la de autor de obras dramáticas, cuya posible vinculación con el teatro escolar español del siglo XVI quedó asentada por García Soriano al incluir en su clásico estudio sobre el teatro escolar en España referencias a este autor y su obra dramática.⁵

Tal y como apunta el título del presente trabajo, mi propósito es la de ofrecer en las siguientes páginas una primera aproximación al teatro de Juan López de Úbeda, planteando un estado de la cuestión que dé cuenta de los principales problemas que presenta su producción dramática, analizando el contexto en el que pudieron representarse sus obras y ofreciendo algunas observaciones mínimas sobre las diferentes piezas, de modo que puedan servir de punto de referencia para estudios posteriores dedicados a la obra teatral de este autor. Como complemento, ofrezco la transcripción de una de estas obras, la *Comedia de San Alejo*, para que el lector pueda disponer de una muestra del teatro de López de Úbeda.

² El *Cancionero general* se editó en 1579, 1585 y 1586, mientras que el *Vergel* tuvo ediciones en 1582 y 1588: véase más adelante para algunas precisiones bibliográficas. De la fortuna de estos ejemplares da cuenta, por ejemplo, el hecho de que en las fiestas del Corpus sevillano de 1594 se emplearon varias composiciones del *Vergel de flores divinas* para adornar algunos de los altares que decoraron el recorrido de la procesión (Narciso BRUZZI COSTAS: «Decoración y simbolismo en una fiesta del Corpus», en A. D. Kossof, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossof y G. W. Ribbans (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Madrid: Istmo, 1986, vol. I, págs. 275-283).

³ Juan LÓPEZ DE ÚBEDA: *Cancionero general de la doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585 y 1586)*. Introducción bibliográfica de A. Rodríguez-Moñino. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962-1964. Cabe señalar que varios poemas de López de Úbeda se incluyeron en los citados volúmenes recopilatorios, pero otros se difundieron también por medio de pliegos sueltos.

⁴ Véase Line AMSELEM-SZENDE: «Del encargo a la ofrenda, libro propuesto, libro impuesto», en Javier Guisjarro Ceballos (ed.): *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Publications de La Sorbone-Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, págs. 21-31; «Juan López de Úbeda: du pédagogue à l'écrivain», en Pierre Civil (ed.): *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 2001, págs. 115-128; «Le complexe du compilateur: Juan López de Úbeda. *Vergel de flores divinas* (1582)», en Jean-Eudes Girot (ed.): *Le poète et son oeuvre. De la composition à la publication. Actes du colloque de Valenciennes (20-21 mai 1999)*. Genève: Libraire Droz, 2004, págs. 343-355, y «López de Úbeda devant ses lecteurs, ses censeurs et devant Dieu», en Alain Cullière et Anne Mantero (eds.): *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVI^e et XVII^e siècles*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2005, págs. 139-149.

⁵ Justo GARCÍA SORIANO: *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*. Toledo: Tipografía de R. Gómez Menor, 1945, pág. 361.

EL CORPUS DRAMÁTICO DE JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA: FIJACIÓN Y PROBLEMAS DE AUTORÍA

Lo poco que sabemos de Juan López de Úbeda es lo que él mismo indica en sus obras: que era natural de Toledo, que poseía el título de licenciado y que fundó el Seminario de los Niños de la Doctrina de Alcalá de Henares. Nada se sabe de la fecha de su nacimiento y, respecto a su muerte, Rodríguez-Moñino especuló con la posibilidad de que falleciera entre 1582 y 1585.⁶ Nada sabemos sobre su formación ni tampoco acerca de su actividad profesional más allá de su implicación en la fundación y administración del citado seminario o colegio de los doctores de Alcalá de Henares, sobre el que volveré más adelante.

Respecto a su *corpus* dramático, tres son las obras teatrales atribuidas normalmente a Juan López de Úbeda: la *Comedia de San Alejo*, la *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares*, todas ellas incluidas en el *Cancionero general de la doctrina cristiana*.⁷ La primera observación que debe hacerse se refiere a la fijación de este *corpus*, dado que dos de los primeros bibliógrafos en manejar el *Cancionero general* consideraron también uno de los poemas incluidos en él, el *Coloquio del Santo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, entre tres pastores llamados Discreción, Ceguedad y Rudeza* (fols. 34v-41r del *Cancionero general*), como una obra dramática de López de Úbeda. El primero de ellos fue Pedro Salvá, quien, al describir el ejemplar que poseyó en su biblioteca particular, afirmó que la primera parte del volumen estaba compuesta de composiciones poéticas, mientras que «el resto del tomo lo forman las siguientes piezas dramáticas escritas también en verso», citando a continuación los cuatro títulos mencionados.⁸ El *Coloquio*, sin embargo, se cuenta entre las piezas incluidas en la primera mitad del volumen, no en la segunda. El siguiente bibliógrafo en considerar el *Coloquio del Santo Nacimiento* del *Cancionero general* como obra teatral del toledano fue Palau y Dulcet, quien recogió los cuatro títulos citados al referirse a las «composiciones dramáticas» incluidas en el volumen.⁹ Por su parte, García Soriano menciona el *Coloquio del Santo Nacimiento* entre las «comedias escolares» incluidas en el *Cancionero general* de López de Úbeda en su estudio sobre el teatro escolar, posiblemente

⁶ LÓPEZ DE ÚBEDA, *Cancionero general de la doctrina cristiana*... págs. 16-17. Rodríguez-Moñino razona su afirmación en el hecho de que Úbeda declaró en su edición del *Vergel* de 1582 que no publicaría de nuevo su *Cancionero general* al considerar este volumen superado por el *Vergel*, de modo que la edición de 1585 del *Cancionero* se habría publicado una vez fallecido su autor, cuando éste ya no podía controlar su aparición.

⁷ No deja de ser notable el que López de Úbeda se preocupara por publicar él mismo parte (o la totalidad) de su teatro, un hecho muy inusual a la altura de 1579: en los años precedentes sólo Joan Timoneda (entre las décadas de 1560 y 1570) o Jerónimo Bermúdez (en 1577) habían dado a la imprenta sus propias obras dramáticas.

⁸ Pedro SALVÁ Y MALLÉN: *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. 2 vols. Valencia: Julio Ollero, 1992, vol. I, pág. 458.

⁹ Antonio PALAU Y DULCET: *Manual del librero hispano-americano*. 28 vols. Barcelona: Librería Anticuaria de Antonio Palau, 1948-1977, vol. VII, pág. 667.

siguiendo la estela de los dos bibliógrafos previos.¹⁰ En cambio, otros bibliógrafos más recientes, al manejar el *Cancionero general*, sólo han considerado la *Comedia de San Alejo*, la *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares* como piezas dramáticas del toledano. Así, Julián Martín Abad, en su descripción de las ediciones del *Cancionero general* de 1579, 1585 y 1586, ofrece una sub-entrada diferenciada para las dos comedias y el auto, indicando el título completo, su foliación en los ejemplares y el primer verso, cosa que no hace con el *Coloquio del Santo Nacimiento*.¹¹ García-Bermejo, por su parte, sólo incluye las dos comedias y el auto entre las obras de López de Úbeda en su catálogo de obras teatrales españolas del siglo XVI.¹²

Por un lado, hay que tener en cuenta que el *Cancionero general* de López de Úbeda no presenta una disposición aleatoria de los materiales literarios que recopila, sino que su reparto responde a la voluntad del compilador de ofrecer una miscelánea poética coherente y bien organizada. En este sentido, pueden distinguirse dos partes bien diferenciadas en el volumen, como ya vio Salvá: la primera, que ocupa dos terceras partes del libro, incluye composiciones poéticas de extensión más o menos breve (glosas, villancicos, sonetos, romances, etc.) organizadas temáticamente: sobre el nacimiento de Jesús, su circuncisión, la adoración de los Reyes Magos, la pasión de Jesús en la cruz, sobre la Virgen y una silva de poemas de temas religiosos varios. Se trata, en definitiva, de la antología de poemas religiosos llevada a cabo por López de Úbeda, entre las que figuran tanto poesías suyas como de otros autores (aunque la autoría de los poemas se explicita en pocos casos). La segunda parte del *Cancionero*, más breve, lo forman las composiciones más extensas del volumen y que no pertenecen a la categoría de poemas de lírica sacra. Estas composiciones son las tres obras teatrales ya citadas (la *Comedia de San Alejo*, la *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares*), una traducción del latín de un poema sobre el ruiseñor atribuido a San Buenaventura y dos ejercicios en forma de diálogo en prosa para enseñar doctrina a los niños. El *Coloquio del Santo Nacimiento* no aparece junto con las obras dramáticas, sino en la primera parte del volumen, entre el resto de poemas líricos. Por consiguiente, la disposición de los materiales en el volumen da cuenta de la existencia de una diferencia entre la categoría gené-

¹⁰ GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España...* pág. 361.

¹¹ Julián MARTÍN ABAD: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. 3 vols. Madrid: Arco/Libros, 1991, vol. III, nº 879, 964 y 976.

¹² Miguel M. GARCÍA-BERMEJO GINER: *Catálogo del teatro español del siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, pág. 189. Véanse también las entradas bibliográficas correspondientes a Juan López de Úbeda en Julio ALONSO ASEÑO: *CATEH. Catálogo Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, base de datos digital disponible en la URL <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>, fichas 329, 330, 331 y 416, donde se incluye un avance de lo que ahora se desarrolla de manera definitiva en estas páginas.

rica del *Coloquio* y las obras dramáticas incluidas en el apartado final del *Cancionero general*.

Por otro lado, esta diferencia genérica también se percibe en las categorizaciones que reciben las «comedias» y el «auto» frente al «coloquio» pastoril, término este último ambiguo, por cuanto que puede referirse tanto a una pieza dramática (especialmente cuando se trata de una pieza del siglo XVI, con las vacilaciones genéricas existentes) como a un diálogo poético, no escrito necesariamente para ser representado.¹³ Se trata, en definitiva, de una pieza fronteriza entre lo poético y lo teatral, con una potencialidad dramática que hace representable el texto, pero que no presupone una condición dramática inherente. En este sentido, Víctor Infantes también ha llamado la atención de los diversos «Diálogos del Nacimiento» que se incluyen en el *Vergel de flores divinas*, composiciones muy similares al *Coloquio del Santo Nacimiento* por ser todas ellas piezas «de tono menor cercanas —posiblemente— a unos hábitos teatrales, hoy apenas considerados».¹⁴ Es más, entre los poemas del *Cancionero general* figuran también varios villancicos pastoriles que, si bien más breves que el *Coloquio*, son también piezas dialogadas susceptibles de representación.

Los coloquios y diálogos de los dos volúmenes publicados por López de Úbeda deben considerarse como composiciones que pertenecen a lo que Jammes propuso denominar «género mínimo», esto es, poemas dialogados breves que requieren cierto componente interpretativo para funcionar artísticamente por la variedad de entonaciones o las acotaciones implícitas que presentan, o la ausencia de narrador, y que presentaban todas las condiciones para ser representables, aunque no necesariamente sean obras teatrales. En el caso de los poemas de los dos libros de López de Úbeda, se trataría en concreto de piezas que Jammes denomina «diálogos a lo divino», esto es, diálogos representables en los que personajes rústicos conversan sobre un tema sacro.¹⁵ No obstante, pese a la carga dramática del mencionado *Coloquio* o de otras piezas similares incluidas por López de Úbeda en su *Cancionero general* o su *Vergel de flores divinas*, es mucho más operativo considerar estas piezas, ante todo, como obras líricas, dado que se incluyen entre piezas líricas, no dramáticas. El que pudieran o no representarse quedaba supeditado a las circunstancias, pero la *actio* no es imprescindible para su considera-

¹³ Para una aproximación a los problemas de la nomenclatura empleada en el teatro del siglo XVI, véase José María Díez Borque: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI, el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus, 1987.

¹⁴ Víctor Infantes: «Un anónimo literario entre la escena y el *contrafactum*: el *Juego de la esgrima a lo divino* (¿1587?)», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 7 (1989), págs. 389-437 (la cita pertenece a la página 392).

¹⁵ Robert Jammes: «La letrilla dialogada», en VV. AA.: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 1983, págs. 91-118 (véanse en concreto las págs. 107-108).

ción como obra literaria completa. Por consiguiente, el *corpus* teatral atribuido a López de Úbeda se ceñiría a las dos comedias y el auto incluidos en la última parte del *Cancionero general*.

Despejado un tanto el problema de la fijación del *corpus* dramático de López de Úbeda, la segunda cuestión que debe abordarse es algo más compleja: la autoría de las piezas dramáticas. Sólo la primera de las obras teatrales, la *Comedia de San Alejo*, aparece con una atribución explícita de su autor, o más bien de sus autores, pues fue una obra escrita a dos manos. Tal y como se indica tras el título, fue compuesta por el licenciado López de Úbeda y Cornejo de Rojas, autor de quien no se tienen más noticias. La *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares*, en cambio, figuran sin atribución de autor. Es verosímil suponer que ambas piezas fueron total o parcialmente compuestas por López de Úbeda y que, en caso contrario, éste lo hubiera indicado, pues se preocupó por precisar la doble autoría de la *Comedia de San Alejo*. Ahora bien, el carácter de recopilación miscelánea del *Cancionero general* y la inclusión en él de poemas de otros autores hacen al menos factible la posibilidad de que alguna de estas piezas teatrales no sea necesariamente obra de López de Úbeda.

Nada podemos decir en este sentido respecto a la *Comedia de virtudes contra los vicios*, pero en el caso del *Auto de la Esposa en los Cantares* cabe señalar que este auto es prácticamente idéntico a la *Farsa del sacramento de la Esposa de los Cantares* que se incluye en el *Códice de autos viejos* con el número LXXIII.¹⁶ Las diferencias entre estos dos textos abarcan desde meras variantes de palabras hasta ampliaciones de pasajes enteros en la *Farsa* respecto a la versión del *Auto*, sobre todo al principio de la obra, donde figuran unos ochenta versos (parte de los cuales conforman una loa) que no aparecen en la versión del *Auto*. Para Mercedes de los Reyes, «tras el cotejo de las dos piezas se puede afirmar que, en general, la farsa produce la impresión de ser una obra más cuidada que el auto», y que «las diferencias existentes entre ambas obras [...] hacen pensar en la existencia de una tercera obra o en la posibilidad de que López de Úbeda hubiera completado las omisiones» presentes en la versión de la *Farsa*.¹⁷ Por su parte, Pérez Priego opina que, en el caso de la *Farsa de la Esposa de los Cantares*, «no se trata de una adaptación directa de dicho auto [de López de Úbeda], sino de la reelaboración de un texto original más antiguo y común a ambos, y que López de

¹⁶ Leo Rouanet, en su edición del *Códice de autos viejos*, fue el primero en llamar la atención sobre la similitud de títulos entre ambas piezas, así como el hecho de que utilizaran los mismos personajes (Leo ROUANET (ed.): *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. 4 vols. Hildesheim-Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979, vol. IV, pág. 325).

¹⁷ Mercedes de los REYES PEÑA: *El Códice de Autos Viejos: un estudio de historia literaria*. 3 vols. Sevilla: Alfar, 1988, vol. III, pág. 732-733.

Úbeda, muy dado también a rehacer material ajeno, hubo de incorporar por su cuenta [a su *Cancionero general*].¹⁸ Sabemos que la colección del *Códice de autos viejos* se conformó entre 1570 y 1578, y que posiblemente sirvió de repertorio de piezas religiosas a una de las compañías de actores profesionales activas en España por esa década, quizá la de Alonso de Cisneros, como ha sugerido el mismo Pérez Priego.¹⁹ Esto supone que el texto de la *Farsa de la Esposa de los Cantares* es anterior a la fecha en la que López de Úbeda recopiló su *Cancionero general*.

¿Qué implicaciones tiene todo esto para la autoría de la pieza? La obra aparece sin atribución de autor en el *Códice de autos viejos*, aunque Pérez Priego señala que otra pieza de la colección, el *Auto de Sant Justo y Pastor*, está vinculada a Alcalá de Henares y menciona que «también de allí proceda tal vez el texto primitivo de la *Farsa de la Esposa de los Cantares*»,²⁰ afirmación tal vez fundada en la vinculación de López de Úbeda con esta ciudad. Por un lado, es verosímil que el licenciado toledano fuera el autor del texto original y que éste llegara posteriormente a manos de una compañía de actores profesionales, quienes procedieron a adaptarlo para sus propias representaciones (a las que apunta, por ejemplo, la adición de una loa). La inclusión del auto en el *Cancionero general* podría considerarse, desde esta perspectiva, como un argumento a favor de la autoría de López de Úbeda, dado que al menos una de las otras dos obras teatrales del volumen es suya (o, más bien, compartida). No obstante, tampoco puede descartarse la posibilidad sugerida por Pérez Priego de que tanto el refundidor de la versión incluida en el *Códice de autos viejos* como López de Úbeda trabajaran sobre un texto previo, de autor desconocido. El caso sería similar al del *Auto de la oveja perdida*, pieza dramática religiosa de la que contamos con dos testimonios de diferente procedencia. Sabemos que el auto fue representado por Joan Timoneda en el Corpus de Valencia de 1557 y publicado en su *Primer Ternario espiritual* al año siguiente, pero también fue recogido posteriormente en el manuscrito conocido como *Códice de Villagarcía*, donde se incluyen casi una veintena de obras teatrales del jesuita Juan Bonifacio.²¹ Según señala Julio Alonso, es verosímil suponer que tal vez tanto Timoneda como Bonifacio refundieron un texto previo, del que ninguno de los dos era el autor.²²

¹⁸ Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO: «Introducción crítica» a *Códice de autos viejos. Selección*. Madrid: Castalia, 1988, pág. 12.

¹⁹ Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO: «El *Códice de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», en VV. AA.: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. 3 vols. Madrid: Castalia, 1992, tomo 3, 1, págs. 289-298.

²⁰ PÉREZ PRIEGO, «Introducción crítica...», pág. 13.

²¹ Cayo GONZÁLEZ GUTIÉRREZ: «El P. Juan Bonifacio, dramaturgo», en *Epos. Revista de Filología*, nº 10 (1994), págs. 467-492.

²² ALONSO ASENJO, *CATEH...* ficha 63.

De ser éste el caso del *Auto de la Esposa en los Cantares*, López de Úbeda no sería tanto el autor original como el adaptador de un texto ya existente. La inclusión de esta pieza en el *Cancionero general* respondería así a la consideración del licenciado toledano de que había introducido suficientes cambios respecto al texto de partida como para considerar propia la versión del texto incluido en el volumen, o bien simplemente sería un ejemplo más del carácter recopilatorio del *Cancionero general*, el cual permitía la incorporación de piezas que no se debían a la pluma de López de Úbeda, tanto líricas como, en este caso en concreto, dramáticas. Coincidimos con Mercedes de los Reyes al considerar superior la versión de la *Farsa*, aunque el cotejo de las variantes parece apuntar hacia una fuente común de ambos testimonios, cada uno de los cuales sería el resultado de modificaciones independientes.

Respecto a la fortuna editorial de las tres obras dramáticas atribuidas a Juan López de Úbeda, se incluyeron, como he indicado, en el *Cancionero general de la doctrina cristiana*, que se publicó por primera vez en 1579. El volumen mereció dos nuevas ediciones no mucho después de su primera aparición (posiblemente tras la muerte de su compilador, como sugirió Rodríguez-Moñino), prueba de su éxito entre el público: primero en 1585, por el mismo impresor de la *princeps*, Juan Íñiguez de Lequerica, y después en 1586, por Hernán Ramírez, cuyo establecimiento tipográfico también estaba sito en Alcalá de Henares.²³ Si bien el *Cancionero general* ya no volvió a ver ninguna nueva edición hasta la reedición moderna hecha por Rodríguez-Moñino en 1962-1964, dos de las comedias incluidas en el volumen merecieron la suerte de ser publicadas en forma de *suelta* en el primer cuarto del siglo XVII, cuando el panorama teatral español poco tenía que ver con el contexto en el que se escribieron estas piezas. Se trata de la *Comedia de virtudes contra los vicios* y la *Comedia de San Alejo*, publicadas por el impresor barcelonés Sebastián de Cormellas en 1618 y 1619 respectivamente, junto con media decena más de piezas de carácter religioso.²⁴ Al parecer, Cormellas se hizo

²³ Sólo se conserva un ejemplar de la edición de 1579 del *Cancionero general*, conservado en la Biblioteca Nacional de España. También se conserva un único ejemplar de la edición de 1585, actualmente en la Bibliothèque de l' Arsenal de París. De la edición de 1586 se conocen cuatro ejemplares: uno en la Hispanic Society of America de Nueva York; un segundo en la Bibliothèque Mazarine de París; un tercero en el Institut del Teatre de Barcelona, y un cuarto en la Real Biblioteca de Madrid (véase LÓPEZ DE ÚBEDA, *Cancionero general de la doctrina cristiana...* pág. 17, y MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*... vol. III, nº 976). Agradezco a Eva Belén Carro Carvajal su amabilidad por proporcionarme información bibliográfica sobre López de Úbeda, la cual pronto aparecerá recogida en el capítulo dedicado a este autor en el *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglos XVI y XVII. Textos y Transmisión*, coordinado por Pablo Jauralde, Delia Gavela, Pedro C. Rojo y Elena Varela.

²⁴ Marcel BATAILLON y G. CANTIÉ: «Un recueil de *sueeltas* éditées par Sebastián de Cormellas (Barcelona, 1618-1619)», en *Bulletin Hispanique*, nº LIV (1952), págs. 405-411. Bataillon afirma por error que las dos comedias provienen del *Vergel de flores divinas* de López de Úbeda. El mismo investigador refiere que estas *sueeltas* estaban en posesión de un particular en la ciudad francesa de Perpiñán, pero que se había sacado copia microfilmada de las mismas para su conservación en la Biblioteca Nacional de París. Sin embargo, mis pesquisas

con una serie de comedias antiguas (entre ellas se incluye, por ejemplo, una comedia atribuida a Lope de Rueda), pero en las que vio algún tipo de rentabilidad editorial (quizá por su temática religiosa). Dado que no se conocen ejemplares de estas *sueeltas*, no es posible saber con seguridad si el texto provenía de alguna de las ediciones del *Cancionero general* (aunque probablemente fuera así). Por último, también se conserva una copia manuscrita moderna de estas dos comedias, hecha en el siglo XIX y procedente de la biblioteca de Agustín Durán,²⁵ que se llevó a cabo a partir de la edición del *Cancionero general* de 1579, tal y como se indica en el manuscrito mismo y confirma el cotejo de las variantes. El valor textual de este testimonio es, por ello, nulo, pero tiene interés desde el punto de vista bibliográfico, dado que al comienzo del mismo se incluye un calco de lo que supuestamente es la portada de la edición *princeps* del *Cancionero general*.²⁶ Dado que el único ejemplar de esta edición que se conoce está falto de la portada, se trata de una aportación interesante a la bibliografía de Juan López de Úbeda: véase la Figura 1 en la siguiente página de este artículo para una reproducción de la portada calcada.

por localizar esta copia han sido infructuosas: según me han informado los bibliotecarios de dicha institución, el microfilm no figura en sus catálogos y, por lo tanto, es *de facto* ilocalizable. Agradezco la gentileza de Florence d'Artois de llevar a cabo personalmente algunas averiguaciones acerca del paradero actual de la copia microfilmada de estas *sueeltas*.

²⁵ Antonio PAZ Y MELIA: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. 3 vols. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, vol. I, núm. 3278.

²⁶ En una nota incluida tras el título de la *Comedia de San Alejo* se indica que el texto está tomado de la edición del *Cancionero general* publicado en Alcalá en 1579, «según se ve de la portada calcada sobre la original» (Ms. 16078 de la Biblioteca Nacional de España, s. f.).

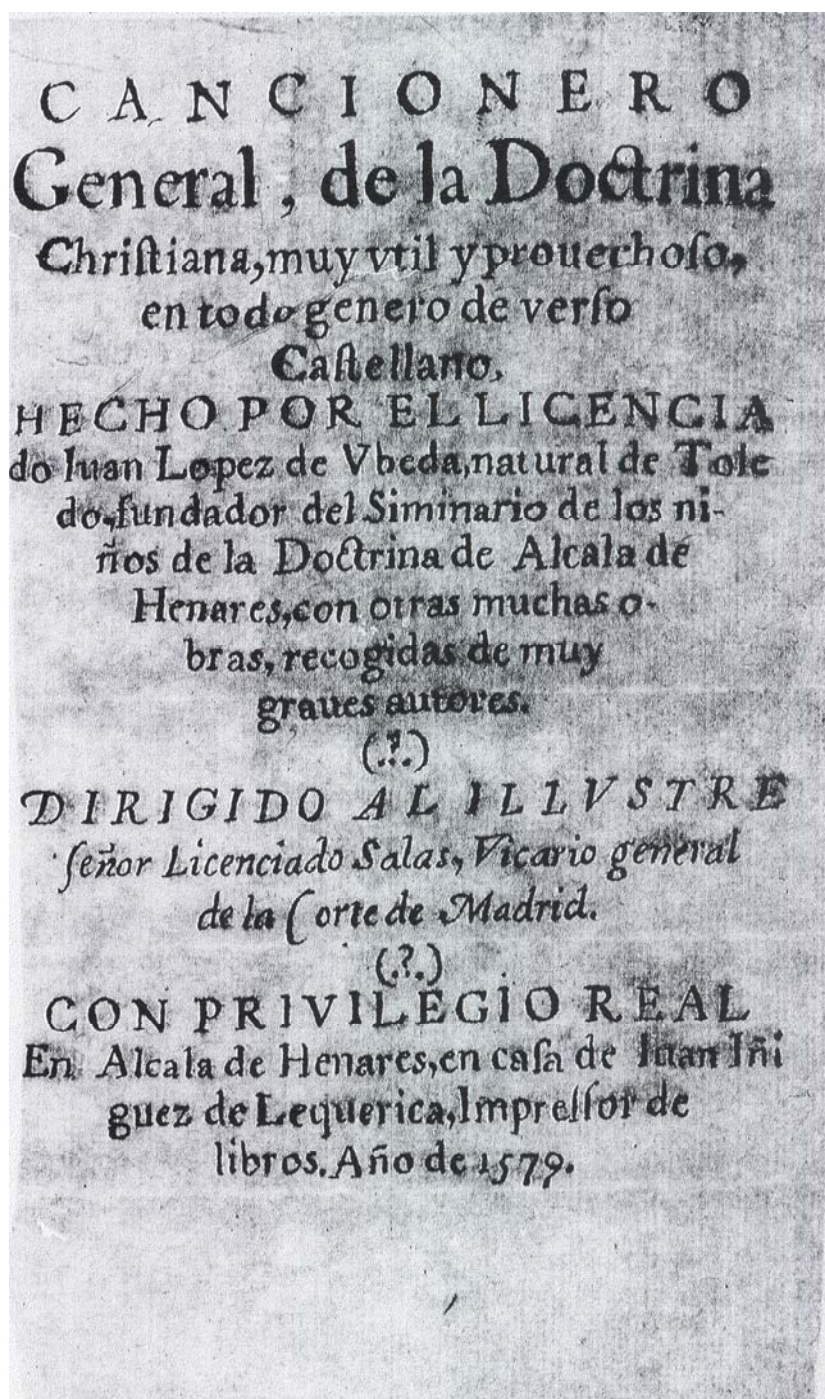


Figura 1: Calco de la portada de la edición de 1579 del *Cancionero general*, según el manuscrito Ms. 16078 de la Biblioteca Nacional de España.

LOS COLEGIOS DE LOS NIÑOS DE LA DOCTRINA: PEDAGOGÍA, CATEQUESIS Y TEATRO

Yo soy hijo de la piedra,
que padre no conocí:
desdicha de las mayores
que a un hombre pueden venir.
No sé dónde me criaron;
pero sé decir que fui
de estos niños de doctrina
sarnosos que hay por ahí.
Allí, con dietas y azotes,
que siempre sobran allí,
aprendí las oraciones,
y a tener hambre aprendí;
aunque también con aquesto
supe leer y escribir,
y supe hurtar la limosna,
y disculparme y mentir.

(Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, acto I)

Nada se dice en el *Cancionero general* acerca de las motivaciones que llevaron a López de Úbeda a escribir estas obras (si las tres son suyas) ni tampoco nada referente a su posible puesta en escena. El teatro del licenciado toledano, sin embargo, se ha relacionado en ocasiones con el contexto de las representaciones que se hicieron en diferentes instituciones educativas en España durante el siglo XVI, como hace, por ejemplo, Julio Alonso, para quien el teatro de López de Úbeda pudo formar «parte del programa pedagógico» del licenciado.²⁷ El origen crítico de esta vinculación de la obra dramática con el teatro de colegio se halla en las observaciones que realizó García Soriano respecto a este autor y su obra dramática en su estudio sobre el teatro escolar del Quinientos español. En concreto, dicho estudioso refirió que las piezas teatrales de Juan López de Úbeda incluidas en su *Cancionero general* fueron representadas en el Seminario de los Niños de la Doctrina de Alcalá y que «algunas de estas representaciones eran presenciadas por el rey» Felipe II.²⁸ Esta afirmación se fundamenta en una referencia a la presencia del monarca en las representaciones realizadas por niños seminaristas hecha por Baltasar Porreño en su libro *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe II (el Prudente). Potentísimo y glorioso Monarca de las Españas y de las Indias* (Sevilla: Pedro Gómez de Pastrana, 1639). No obstante, el pasaje de Porreño citado por García Soriano no se refiere a

²⁷ Julio ALONSO ASENJO: «Panorama del teatro humanístico-universitario del Renacimiento español», en Miriam Chiabò y Federico Doglio (eds.): *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*. Roma: Torre d'Orfeo, 1998, págs. 151-191, ahora también recogido en *Anejos de TeatrEsco*, disponible en la siguiente URL de Internet: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm> [consultado el 21 de noviembre de 2008].

²⁸ GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España...* pág. 361.

representaciones hechas en Alcalá por los niños del seminario fundado por López de Úbeda, sino a representaciones llevadas a cabo por los niños del seminario fundado con motivo de la construcción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y erigido no lejos del propio monasterio.²⁹ Se trata, pues, de una mala lectura del pasaje por García Soriano, lo que descarta la referencia como documentación de que el teatro de Juan López de Úbeda fue representado por los niños del seminario que fundó en Alcalá de Henares.

Faltos, pues, de referencias documentales que contextualicen con garantías el teatro de López de Úbeda, debemos partir de cero a la hora de plantear el origen de sus dramas, las motivaciones de su composición y, especialmente, su posible representación por parte de escolares. Para ello, conviene comenzar atendiendo a lo que sabemos acerca de las instituciones de los colegios de los Niños de la Doctrina y su vinculación con el fenómeno teatral desde la segunda mitad del siglo XVI.

Los colegios de los Niños de la Doctrina fueron instituciones aparecidas en diversas ciudades de España desde el segundo cuarto del siglo XVI con el objetivo de sacar a los niños (y niñas) huérfanos de la calle, proporcionarles un alojamiento en régimen de internado e instruirlos en los rudimentos de las primeras letras y la doctrina cristiana, para así poder encaminarlos posteriormente hacia el adiestramiento de un oficio que permitiera integrarlos satisfactoriamente en la sociedad.³⁰ Aunque el problema de cómo proceder con la recuperación social y la educación de los niños huérfanos y expósitos apenas generó literatura específica en los Siglos de Oro,³¹ en el siglo XVI se pusieron en marcha una serie de iniciativas destinadas a

²⁹ El pasaje en cuestión es el siguiente: «Por su gran devoción gustó de ver hacer órdenes en este Real Monasterio a don Francisco de Soto, Obispo de Segovia; y se holgó notablemente de verle confirmar a las dos señoras Infantas sus hijas doña Isabel y doña Catalina, y tras ellas muchos otros niños del sitio y del pueblo. Y pasando el Obispo de Troya, a visitar el Arzobispado de Toledo, gustó de que le viesen consagrar las aras, y asimismo tenía gozo de ver algunas representaciones de cosas santas que hacían los niños del seminario». Cito por la edición digital realizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de la de Valladolid, Imp. de Juan de la Cuesta, 1863, capítulo V («Su humildad y devoción»), disponible en la siguiente URL de Internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12664>> [consultado el 21 de noviembre de 2008]. Para la actividad teatral relacionada con el Seminario de los Jerónimos de El Escorial, véase ALONSO ASENJO, *CATEH...* fichas 298, 334, 336, 338, 340, 341, 497 y 499.

³⁰ Para una panorámica general de estas instituciones, véase Inés DE DIEGO: «Les *colegios de niños de la doctrina* ou *niños doctrinos*: les voies et les enjeux de la formation en Espagne et en Amérique au XVI^e siècle», en Louise Bénat-Tachot y Serge Gruzinski (eds.): *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*. Paris: Presses universitaires de Marne-la-Vallée - Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, págs. 169-190. Como refiere De Diego, estas instituciones también pasaron a América. No fue sólo un fenómeno hispano, ni mucho menos: por las mismas fechas en las que se extendieron estos centros en España también lo hicieron en Italia, con un funcionamiento muy similar. Véase Paul F. GRENDLER: «The Schools of Christian Doctrine in Sixteenth-Century Italy», en *Church History*, nº 53 (1984), págs. 319-331.

³¹ Domínguez Ortiz, por ejemplo, indica que la única literatura sobre expósitos anterior al siglo XVIII que ha localizado ha sido un folleto impreso en 1626 (Luis Brochero: *Discurso breve del uso de exponer los niños...* Sevilla, 1626) y un capítulo del *De partu naturali et legitimo* de Alonso Carranza (Génova, 1629). Véase Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Los expósitos en la España moderna: la obra de Antonio Bilbao», en Agustín Redondo

abordar este problema social. En este sentido, los colegios de los doctrinos fueron una de las respuestas dadas desde iniciativas puntuales y privadas al problema de la pobreza y la mendicidad que afectaba a la España de los siglos XVI y XVII. Pese a los debates constantes sobre esta cuestión social en España y a las diversas soluciones que intentaron aplicarse, la cuestión de la pobreza y de la formación de los niños expósitos y huérfanos recibió una atención limitada por parte de las autoridades. La ley Tavera de 1540, destinada a erradicar la mendicidad y a establecer mecanismos de recogimiento de pobres, prohibió que los mendicantes salieran a las calles a mendigar con niños si éstos tenían cinco años de edad o más, y dictó la necesidad de que las instituciones religiosas y municipales velasen por asegurarse de ello, alimentando a los niños para que no tuvieran que pedir limosna y colocándolos como criados de señores o enseñándoles un oficio.³² Esta ley, sin embargo, no remedió el problema de la pobreza en España y en 1565 Felipe II promulgó una nueva ley para intentar paliar la mendicidad en Castilla, que sustituyó la de 1540 sin aportar mucho más en lo referente a los niños huérfanos. En ella se establecía que dos representantes legales de cada localidad debían examinar la situación de las poblaciones bajo su supervisión y se reiteraba la necesidad de que se asegurasen de que los mendigos no pidieran limosna con niños mayores de cuatro años. Sin embargo, la legislación no especificaba qué debía hacerse con estos niños pobres, creándose así un vacío legal que poco ayudaba a solucionar su pobreza.³³ La preocupación por la indigencia infantil llegó también al Concilio de Trento, donde, al tratar la creación de seminarios menores para la formación de futuros clérigos, se recomendó dar prioridad a los niños pobres para ayudarlos así a salir de la miseria.³⁴

Según Félix Santolaria, la ley Tavera de 1540 pudo, pese a sus limitaciones, inspirar y potenciar indirectamente la fundación de numerosos colegios de los doctrinos tras su promulgación al crear un marco legal que permitiera la aparición de ordenanzas municipales en su apoyo. Dicho investigador documenta en 1542 la primera fundación de un colegio de doctrinos, que tuvo lugar en Valladolid y corrió a cargo de Juan de Lequeitio.³⁵ Este caballero tuvo

(ed.): *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris: Publications de La Sorbone, 1983, págs. 167-174.

³² Félix SANTOLARIA SIERRA: *Marginación y educación. Historia de la educación social en la España moderna y contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1997, pág. 75.

³³ Linda MARTZ: *Poverty and Welfare in Habsburg Spain. The Example of Toledo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pág. 32.

³⁴ Los detalles en torno a la elección de los futuros seminaristas se encuentran en el capítulo XVIII del decreto de reforma del sacramento del sacerdocio, aprobado en la sesión vigésimo tercera del concilio, celebrada el 15 de julio de 1563 (J. WATERWORTH (ed. y trad.): *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. Londres: Dolman, 1848, págs. 187-188).

³⁵ Isidoro González señala la posibilidad de que el colegio de los doctrinos de Palencia pudo fundarse en fecha tan temprana como antes de 1527, aunque no se conservan documentos que lo confirmen (Isidoro GONZÁLEZ

un papel determinante en la creación de estos centros asistenciales en diversas ciudades de la Península, pues ayudó a fundar los colegios de los doctrinos de Valladolid, Madrid, Jerez de la Frontera, Sevilla, Cádiz y Logroño, establecidos entre 1542 y 1551. Igualmente importante es la figura del religioso Gregorio de Pescara, conquistador americano que acompañó a Bartolomé de las Casas en la visita que él y otros dominicos hicieron a Chiapas en 1543 tras la defensa en la Corte de los indígenas americanos. Pescara, por ejemplo, participó con Lequeitio en la fundación del colegio de los doctrinos de Madrid y en fundó en 1547 el de México. La labor de los dos se vería recompensada y apoyada desde las instancias políticas en 1553 con la concesión de una cédula real por la que se les comisionaba oficialmente para fundar nuevos colegios de la doctrina por todo el reino de Castilla y se pedía a las distintas autoridades municipales que apoyaran la labor de Lequeitio y Pescara. Señala Santolaria, con todo, que los colegios de los doctrinos se desarrollaron con independencia de la ley de 1540, con una aplicación limitada y circunstancial, posiblemente influenciados también por los movimientos religiosos de reformación católica activos con anterioridad al Concilio de Trento que buscaban extender la doctrina católica entre la población.³⁶

En este sentido, estos colegios respondían asimismo a la expansión general de la enseñanza de las letras entre amplias capas de la población, tanto urbana como rural, que caracterizó a España desde principios del siglo XVI y que se reflejó, por ejemplo, en la puesta en marcha de un significativo número de escuelas primarias y secundarias en numerosas villas y ciudades de la Península.³⁷ A la preocupación por hallar una solución satisfactoria al problema de la pobreza y la miseria que afectaba a los niños huérfanos abandonados se unía así un incipiente interés social por extender la instrucción primaria. De hecho, el número de personas que conocía al menos los rudimentos de las primeras letras y que era capaz de leer y escribir sin excesivas dificultades aumentó durante el siglo XVI en España, tanto en las grandes ciudades como en villas y lugares rurales, gracias en parte a estas escuelas de enseñanza primaria, tanto las dirigidas a hijos de familias que podían pagar por las lecciones que tomaban como las encargadas de la educación de pobres y huérfanos. Esta etapa de la educación corría usualmente a cargo de las parroquias, aunque la enseñanza de las primeras letras corría con fre-

GALLEGO: «El proyecto didáctico de una institución educativa entre los siglos XVI y XVII: el colegio de niños de la doctrina cristiana de Palencia (1544-1861)», en VV. AA.: *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. 4 vols. Palencia: Diputación provincial de Palencia, 1987, vol. III, págs. 475-496; véase en particular la pág. 477).

³⁶ SANTOLARIA SIERRA, *Marginación y educación...* págs. 75 y ss.

³⁷ Véase Sara T. NALLE: «Literacy and Culture in Early Modern Castile», en *Past and Present*, nº 125 (1989), págs. 65-96.

cuencia a cargo de profesores laicos que abrían escuelas que podían sustentarse bien con los ingresos provenientes de los alumnos o con las ayudas proporcionadas por los municipios.³⁸

La aparición de los colegios de los doctrinos entronca asimismo con la defensa que desde ámbitos religiosos se hizo de la necesidad de extender la enseñanza de la doctrina cristiana en numerosas capas de la sociedad y lugares de la Península, donde la formación tanto de los feligreses como de los propios clérigos era muy elemental, cuando no abiertamente deficiente. La labor catequética, educativa y fundacional (de colegios menores) que San Juan de Ávila desarrolló en la primera mitad del siglo XVI pudo contribuir también a la aparición de estos colegios de doctrinos, según Félix Santolaria, dado que Juan de Lequeitio fue discípulo del religioso.³⁹ La aparición de estos centros para niños huérfanos entroncaría así con el movimiento europeo de creación de las primeras escuelas de catecismo, las primeras de las cuales abrieron sus puertas ya en la primera mitad del siglo XVI, pero fue sobre todo con el Concilio de Trento y la necesidad de extender la doctrina para así reforzar los sentimientos de pertenencia a la Iglesia católica cuando estas escuelas se consolidaron por toda la Europa católica, gracias a los esfuerzos de numerosos obispos y de la joven Compañía de Jesús.⁴⁰

Los objetivos y el funcionamiento de los diferentes colegios de la doctrina fueron muy similares en todos los casos de los que se dispone documentación. Recogían a niños y niñas huérfanos y, en algunos casos, a niños pobres bajo el cuidado de algún familiar, especialmente si eran huérfanos de padre o madre. Los expósitos, tras su crianza en los hospitales hasta los siete y ocho años, también podían ser aceptados en estos colegios.⁴¹ La edad media de los niños aceptados solía situarse entre los cinco y los diez años, y estaban internados en el colegio hasta cumplir aproximadamente los quince años, cuando podían trabajar como oficiales en algún taller y valerse por sí mismos.

³⁸ Nalle indica, por ejemplo, que la documentación de la Inquisición de la diócesis de Cuenca revela que aproximadamente dos tercios de los interrogados que sabían leer y escribir habían aprendido gracias a un maestro o de haber ido a la escuela, mientras que una minoría había aprendido las primeras letras gracias a la enseñanza proporcionada en la parroquia (*idem*, págs. 74-75).

³⁹ Félix SANTOLARIA SIERRA: «Los colegios de doctrinos o de niños de la doctrina cristiana: nuevos datos y fuentes documentales para su estudio», en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 56, nº 192 (1996), págs. 267-290.

⁴⁰ Federico PALOMO: «“Disciplina christiana”. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna», en *Cuadernos de historia moderna*, nº 18 (1997), págs. 119-136.

⁴¹ Los estatutos del Colegio de los Niños de la Doctrina de Toledo, por ejemplo, establecían que se aceptaría sólo a niños de entre siete y diez años de edad, «since the latter is the latest at which good doctrines and customs can be imprinted» (Richard L. KAGAN: *Students and Society in Early Modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, pág. 12). En el caso del colegio de Palencia, por el contrario, sabemos por las Ordenanzas que se elaboraron en 1544 que los veinticuatro niños acogidos en esta institución eran todos ellos mayores de doce años (GONZÁLEZ GALLEGU, «El proyecto didáctico de una institución educativa entre los siglos XVI y XVII...», pág. 486).

En estos colegios se les enseñaba a leer, escribir y las cuentas básicas, y, en los casos de los niños que mostraran mejores dotes para el estudio, incluso rudimentos de latín.⁴² También se les enseñaba canto y, en algunos colegios, a tocar un instrumento musical. En el caso de los colegios de chicas, éstas aprendían a leer y escribir, así como a hacer labor. Además, se les enseñaba a todas nociones de urbanidad y, sobre todo, los principios fundamentales del catecismo y la doctrina cristiana, enseñanza que se erigía como el principal cometido de estas instituciones. Tras levantarse, arreglarse y oír misa, los niños desayunaban y solían estudiar hasta las once. Después de comer y de los recreos, estudiaban aproximadamente de dos a cinco. El tiempo se distribuía de forma más o menos equitativa entre el aprendizaje de las letras y la doctrina. El número de niños dependía del colegio y de las circunstancias de cada época, aunque podían fluctuar entre veinte y cincuenta, dependiendo de los recursos económicos con los que contaran los colegios (el colegio de San Ildefonso de Madrid, por ejemplo, podía llegar a acoger a ciento cincuenta niños de forma regular).

El problema más grave de estas instituciones era, de hecho, la falta de rentas fijas, pues los ingresos de los colegios de los doctrinos dependían de las ayudas de los ayuntamientos y de las donaciones personales. La precariedad económica fue, por ello, un rasgo generalizado en estos colegios:⁴³ de ahí que con frecuencia se recurriera a los niños para pedir limosna por las ciudades y villas donde estaban (con la paradójica situación que ello suponía para unas instituciones creadas para sacar a los niños de las calles y alejarlos de la mendicidad), o fueran contratados para asistir con sus cantos a entierros.⁴⁴ Esto último era bastante frecuente y en muchos testamentos se estipulaba la presencia de niños de la doctrina de la ciudad o villa en el cortejo fúnebre que habría de acompañar al testador tras su fallecimiento, contribuyendo muchas veces con cantos. Mencionaré el caso del autor de comedias Jerónimo Velázquez, quien estipuló en su testamento, fechado en 1610, que su cuerpo debería ser acompañado hasta el monasterio de la Merced de Madrid, entre otros, por los Niños de la Doctrina,⁴⁵ disposición similar a la que se encuentra en el testamento de Calderón de la Barca, de 1681, quien

⁴² Es lo sucedía, por ejemplo, en el colegio de los doctrinos de Palencia (*ibidem*).

⁴³ Mateo Alemán, refiriéndose en un pasaje de su *Guzmán de Alfarache* al pupilaje universitario, afirma que los estudiantes que viven en este régimen «son de peor condición que niños de la doctrina, que tienen los estómagos pegados al espinazo, con más deseos de comer que el entendimiento de saber» (Mateo ALEMÁN: *Guzmán de Alfarache*. Ed. de Benito Brancaforte. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1979, parte II, libro 3, capítulo 4, pág. 372).

⁴⁴ SANTOLARIA SIERRA, *Marginación y educación...* págs. 82 y ss.

⁴⁵ Carmen SANZ AYÁN y Bernardo GARCÍA GARCÍA: «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el periodo de gestación de la comedia barroca», en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 5 (1992), págs. 97-134 (véase en particular la pág. 122).

pidió que doce Niños de la Doctrina asistieran a su entierro.⁴⁶ También podían estar presentes en las ejecuciones de condenados, lo que servía a los niños como lección práctica acerca de las consecuencias que conllevaban las malas acciones.

La formación catequética que en sus escuelas recibían los doctrinos (éste era el nombre con el que se conocía a los niños acogidos y educados en estas instituciones) también se ponía a buen uso de otra manera: con frecuencia una de sus funciones era la de cantar y exponer la doctrina cristiana en las calles o iglesias de las villas y ciudades, como está documentado, por ejemplo, en los casos de Salamanca o Logroño.⁴⁷ El canto estuvo especialmente vinculado a los Niños de la Doctrina, no sólo por acompañar con sus voces en entierros, sino porque en varios casos fueron empleados como niños del coro en la catedral, como está documentado en Palencia.⁴⁸ En 1589, por ejemplo, el ayuntamiento en Logroño contrató a un ministril para que enseñara su arte a los Niños de la Doctrina y así éstos pudieran encargarse de la música de la procesión del Corpus.⁴⁹

Esta última noticia nos lleva a la cuestión que más nos interesa: la relación de los niños de estos colegios de la doctrina cristiana con espectáculos teatrales y parateatrales. Hablar de los Niños de la Doctrina y el teatro es hacerlo, en primer lugar, de la relación que algunas de estas instituciones asistenciales y educativas mantuvieron con la faceta económica del teatro profesional que se desarrolló en España desde la segunda mitad del siglo XVI. El éxito entre el público urbano de las representaciones llevadas a cabo por las compañías itinerantes de actores profesionales que fueron surgiendo en España desde la década de 1540 llevó a la consolidación del teatro como una forma de entretenimiento que apelaba a un público numeroso y que, por consiguiente, era rentable. La mejor muestra de ello lo constituyó, desde la década de 1570, la edificación o adecuación en las principales ciudades de la Península de diversos espacios para que allí tuvieran lugar de forma regular las representaciones llevadas a cabo por

⁴⁶ Antonio MATILLA TASCÓN: *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pág. 256.

⁴⁷ Bernabé BARTOLOMÉ MARTÍNEZ: «Los centros de asistencia, corrección y formación de minorías sociales en la Iglesia moderna española», en Bernabé Bartolomé Martínez (dir.): *Historia de la acción educadora de la Iglesia*. 2 vols. Madrid: BAE, 1995, vol. I, págs. 965-1005 (véase en concreto las págs. 975-976).

⁴⁸ GONZÁLEZ GALLEGU, «El proyecto didáctico de una institución educativa entre los siglos XVI y XVII...», pág. 487. Para la música como vehículo de difusión catequética entre las capas populares de la población española, véase Alfonso de VICENTE: «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la "gente del vulgo" (1520-1620)», en *Studia Aurea*, nº 1 (2007), disponible en la siguiente URL de Internet: <<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47>> [consultado el 21 de noviembre de 2008].

⁴⁹ José María LOPE TOLEDO: «Logroño en el siglo XVI: los niños de la doctrina cristiana», en *Berceo*, nº 73 (1964), págs. 419-432 (véase en particular las págs. 430-431). En 1594 la misma ciudad contrató a un músico para que enseñara a los doctrinos a tañer la flauta (Fermín LABARGA GARCÍA: «Datos históricos sobre el culto al Santísimo en la ciudad de Logroño», en F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.): *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. 2 vols. Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2003, vol. II, págs. 1047-1069).

las compañías profesionales. Dichos locales habilitados para el teatro fueron administrados en estas primeras fechas por los municipios mismos o por algunas instituciones asistenciales que vieron en su explotación una nueva y lucrativa vía de ingresos. En estos primeros años algunas de estas instituciones se hicieron cargo de la gestión de estos teatrales, cuyo uso cedían a las compañías que acudían a representar a las ciudades a cambio de una cantidad de dinero pactada de antemano o de un porcentaje de los ingresos que se obtuvieran de las representaciones. Por citar tan sólo un par de ejemplos, en la joven corte de Madrid fueron las cofradías de la Pasión y de la Soledad las que explotaron el uso de los corrales de la Cruz y del Príncipe, y en Valladolid fue la Cofradía de San José de los Niños Expósitos la que gestionó desde fechas muy tempranas las representaciones teatrales que tenían lugar en el patio de comedias del hospital de dicha cofradía.

Entre las instituciones que aprovecharon el auge del teatro, su profesionalización y su mercantilización figuran los colegios de la doctrina cristiana de algunas ciudades españolas. El caso mejor documentado lo encontramos en la ciudad de Burgos. La Casa de los Niños de la Doctrina Cristiana de esta ciudad fue fundada, bajo el auspicio y la protección del municipio, en 1543, con la finalidad de recoger e instruir a los huérfanos e hijos de familias pobres de la ciudad. Dos documentos de 1587 prueban que desde esta fecha —como muy tarde— se utilizaba el patio del Colegio de los Niños de la Doctrina para albergar representaciones teatrales realizadas por las compañías profesionales que acudían a trabajar a la ciudad. Las representaciones teatrales quedaban así vinculadas a una obra pía, como podía ser la ayuda al mantenimiento de la institución de los Niños de la Doctrina, un hecho que servía para justificar, desde la perspectiva de la controversia que surgía inexorablemente en torno a la licitud moral del teatro, la aceptación por parte de las autoridades locales de la presencia de compañías de actores profesionales y de la representación de comedias ante público. Al mismo tiempo, el Colegio de los Niños de la Doctrina (constantemente necesitado de ayudas, especialmente en tiempos de peste y crisis económica) se beneficiaban de estas representaciones con los ingresos que se obtenían por el precio de las entradas, aunque, según Miguel Gallo, la poca documentación que se conserva parece indicar que los ingresos no debieron de ser excesivamente sustanciosos para los Niños de la Doctrina, pues parte de lo recaudado iba a ayudar a la institución hermana del Colegio de las Niñas de la Doctrina.⁵⁰

⁵⁰ Ignacio Javier de MIGUEL GALLO: «El proceso de consolidación del teatro en Burgos (1550-1605): Miguel Giginta y la Casa de Niños de la Doctrina», en *Bulletin Hispanique*, nº 94 (1992), págs. 45-74, y, del mismo investigador, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994.

En el caso de Toledo, se sabe que en la primavera de 1580 Sancho de Moncada, Rector y Administrador de las casas de los Niños de la Doctrina de dicha ciudad, elevó una instancia al Rey en la que pedía que, «atentas algunas causas que refiere se le haga merced y limosna de que los representantes de comedias hagan sus actos en el lugar que se depure y señalare por el dicho Administrador para que por esta causa sean socorridos con alguna limosna».⁵¹ El administrador de la institución pedía que la autoridad central estableciera un monopolio para que las compañías que acudieran a Toledo sólo pudieran representar en un local determinado (concretamente el Mesón de la Fruta) y que parte de los ingresos que se obtuvieran por la venta de las entradas sirviera como ayuda para la institución de los Niños de la Doctrina.

Respecto a la ciudad de Córdoba, una pequeña parte de los ingresos que se obtenían por las representaciones en el corral de las comedias de la ciudad desde comienzos del siglo XVII se donaba, en concepto de limosna, al hospital de San Jacinto, encargado del cuidado de los Niños de la Doctrina de la ciudad.⁵² También en Pamplona la institución de los Niños de la Doctrina Cristiana se benefició económicamente de las representaciones que las compañías profesionales realizaban en el patio de comedias de la ciudad, ya que parte de los ingresos se destinaban a sufragar a esta institución. Dicha práctica está documentada tan sólo desde mediados del siglo XVII, aunque Pascual Bonis considera que pudo haber comenzado décadas antes.⁵³

La relación entre estas instituciones y el teatro no se circunscribió exclusivamente a los beneficios económicos que algunos colegios de la doctrina obtuvieran de la explotación de locales teatrales, pues contamos también con unas pocas noticias referentes a la participación directa de niños de estos colegios en representaciones teatrales u otros espectáculos de carácter parateatral. Sabemos que los Niños de la Doctrina de Burgos participaron en la procesión de la fiesta del Corpus de la ciudad, así como en representaciones teatrales contratadas por distintas iglesias. Así, en 1562 la parroquia de San Esteban hizo un pago de 1.275 maravedíes a los Niños de la Doctrina «y otros niños» por cuatro comedias que habían representado en las fiestas del Corpus de 1561 y 1562.⁵⁴ Además, los doctrinos burgaleses participaron en la procesión del Corpus de ese último año, los cuales cantaron «revestidos con sus coronas» y «con

⁵¹ Charles DAVIS y John E. VAREY: «Datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 26 (1990), págs. 141-151 (la cita pertenece a la pág. 148).

⁵² Para el estudio de la actividad teatral en Córdoba y los ingresos que obtuvo el colegio de los doctrinos gracias al teatro durante el siglo XVII, véase Ángel GARCÍA GÓMEZ: *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de comedias: 1602-1737*. Madrid: Tamesis Books-Diputación de Córdoba, 1999.

⁵³ María Teresa PASCUAL BONIS: «Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664», en *Rilce*, II, 2 (1986), págs. 223-258 (véanse especialmente las págs. 230 y ss).

⁵⁴ Ignacio Javier de MIGUEL GALLO: *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752)*. Estudio y documentos. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994, pág. 108.

rétulos de las once mil vírgenes», por lo que recibieron 272 maravedíes.⁵⁵ En la Navidad de 1561-1562 también fueron contratados para representar «el Nacimiento» el día de Navidad en la mencionada iglesia.⁵⁶ Finalmente, en 1587 fueron contratados para representar (no sabemos con motivo de qué fiestas) en el monasterio de San Agustín, por lo que se les pagó 50 reales, así como en la parroquia de San Cosme y San Damián, por lo que recibieron 44 reales.⁵⁷

En 1560 los doctrinos de Toledo participaron en el recibimiento que el ayuntamiento de la ciudad llevó a cabo para festejar la entrada en la ciudad de la reina Isabel de Valois con motivo de las celebraciones por su boda con Felipe II. Los niños salieron a las calles a las ocho de la mañana y dieron una vuelta por toda la ciudad tañendo unos instrumentos musicales («pajarillas de aguas») y cantando.⁵⁸ Además, como ya se ha indicado, los Niños de la Doctrina también podían participar en la procesión del Corpus, a veces contribuyendo con cantos y bailes. En Logroño, uno de los comisarios de las fiestas del Corpus contrató en 1593 a un vecino de la villa de Fuenmayor para que enseñara a los niños de la doctrina de la ciudad «una danza de mono» y tañera la música durante el baile que tendría lugar durante la procesión.⁵⁹

Un caso muy interesante lo encontramos en fechas posteriores, ya a mediados del siglo XVII. En una carta jocosa que Bouza fecha hacia 1645 se da cuenta de las representaciones y festejos que tuvieron lugar en el palacio del Alcázar madrileño un domingo, lunes y martes de Carnaval, a los que al parecer asistieron el rey Felipe IV y su hija la infanta María Teresa de Austria. El organizador de estos festejos fue don Diego López de Haro, quinto Marqués del Carpio y Caballerizo Mayor, y tuvieron lugar, según cree Bouza, en la Sala de Comedias del Alcázar. De acuerdo con la relatado en la carta, el Domingo de Carnaval se representó la comedia de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, la cual corrió a cargo no de una compañía de actores profesionales o de gente de palacio, sino de las niñas de Nuestra Señora de Loreto y los Niños de la Doctrina de San Ildefonso de Madrid (aunque, al parecer, no con mucho éxito): «e aquí que sale de detrás de unos biombos la zelada más fría que moros ni christianos an visto, porque se descubrieron las niñas de Lorito de gala y los dotrinos con enaguas, repre-

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Idem*, pág. 139.

⁵⁸ ALONSO ASENJO, *CATEH...* ficha 669.

⁵⁹ María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO: «Las ciudades y sus festejos», en VV. AA.: *Sobre la Plaza Mayor: la vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*. Logroño: Museo de La Rioja, 2004, págs. 55-59 (véase en concreto la pág. 57).

sentaron la comedia de *Entre bobos anda el juego* y a mi parecer herraron el título porque no abía de dezir, sino entre bobos anda la disposición de la fiesta».⁶⁰

Sin embargo, el caso mejor documentado del que disponemos referido a la participación activa de estos niños huérfanos en espectáculos teatrales o parateatrales lo constituyen los huérfanos del colegio de San Vicente Ferrer de Valencia. Aunque esta institución nunca recibió el nombre de Colegio de la Doctrina, como en otros lugares de la Península, sus objetivos, su organización y funcionamiento eran prácticamente idénticos a los de la gran mayoría de los colegios de los doctrinos del resto de España. Fundado en 1410 bajo la preocupación de San Vicente Ferrer hacia los más necesitados, el colegio estaba destinado a recoger a los niños y niñas huérfanos de Valencia para instruirlos en la doctrina cristiana (encaminándolos así a la salvación de su alma) y enseñarles los rudimentos de las primeras letras (lectura, escritura y gramática) con la finalidad, terminada su formación, de colocarlos como aprendices en algún oficio para integrarse en el mundo adulto. La participación de los niños del Colegio de San Vicente Ferrer en espectáculos teatrales o parateatrales en la ciudad de Valencia ha sido estudiada por Hélène Tropé en el marco de su trabajo sobre esta institución caritativa,⁶¹ y, dado el volumen relativamente elevado de noticias con las que contamos (en comparación con el resto de colegios de doctrinos) y los detalles que ofrecen, es interesante reseñarlas con cierto pormenor.

La primera noticia de la participación de los niños en espectáculos parateatrales data de finales del siglo XVI: el 3 de enero de 1583 la Cofradía de la Soledad, a la que estaban vinculados los niños del Colegio de San Vicente Ferrer, organizó una procesión votiva para rogar por el final de una pertinaz sequía, en la que participaron los niños llevando un crucifijo y cantando una letanía.⁶² También tomaron parte en la entrada real que Felipe III y su esposa Margarita de Austria llevaron a cabo en la ciudad el 19 de febrero de 1599, pues se construyó un tablado para los niños y niñas del colegio en algún lugar de la procesión, aunque se desconoce qué pudieron representar en él.⁶³ Participaron asimismo en la procesión de penitentes que se llevó a cabo el Jueves Santo de ese año (8 de abril) como cabecera de la compañía de disci-

⁶⁰ Fernando BOUZA ÁLVAREZ: *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001, págs. 207 y 196-199.

⁶¹ Hélène TROPÉ: *La formation des enfants orphelins à Valencia (XV^e-XVII^e siècles). Le cas du Collège impérial Saint-Vincent-Ferrier*. Paris: Publications de La Sorbone, 1998.

⁶² *Idem*, pág. 232.

⁶³ *Idem*, págs. 229-230.

plinantes de la Cofradía de la Soledad: avanzaron por parejas portando un crucifijo y dos lanternas mientras recitaban el rosario y cantaban la letanía de santos.⁶⁴

El resto de noticias se sitúan ya en los siglos XVII y XVIII, y dan cuenta de la participación de los niños del Colegio de San Vicente Ferrer en los espectáculos públicos celebrados en Valencia con motivo de alguna celebración de índole religiosa. Así, en 1622 los niños del colegio fueron elegidos para representar la figura de la inocencia en la procesión que se llevó a cabo el domingo 16 de abril para celebrar la Inmaculada Concepción. Los niños del colegio estaban montados en dos carros triunfales o «roques», vestidos con túnicas de tafetán colorado, «cabelleres, garbanses y pendonets de dos colors en les mans», cada uno de los cuales tenían un artilugio que imitaba a una imprenta y desde los cuales repartían al público estampas de la Purísima Concepción.⁶⁵ Tomaron también parte en las celebraciones por el bicentenario de la canonización de San Vicente Ferrer celebradas del 29 al 30 de junio de 1655. Cuarenta de los niños del colegio participaron en la procesión, subidos a un carro y vestidos con sotanas blancas y becas negras, a la manera de la orden dominicana de su patrón.

En 1659 participaron en la procesión que se hizo durante las fiestas celebradas por la canonización de santo Tomás de Villanueva. Los niños fueron montados en un carro y en él representaron unos papeles previamente asignados: uno de ellos iba vestido de Papa e iba sentado en un trono a la popa del carro, a cuyos pies se encontraba un niño vestido de agustino y otro que representaba al clero secular, quienes aparentaban pedir al pontífice la canonización del santo, mientras que el resto de niños del carro estaban sentados a su alrededor, vestidos de cardenales. Hay noticias también de que participaron en dos procesiones votivas que se celebraron en 1661 y 1691.⁶⁶

La participación de los niños del Colegio de San Vicente Ferrer en este tipo de festividades se mantuvo durante el siglo XVIII. Así, en 1713 una de las cofradías de la ciudad se contrató a veinticinco niños para llevar las insignias de la Pasión del Jueves Santo, una práctica que siguieron otras cofradías a principios de siglo XVIII, y en 1755 participaron en el tricentenario por la canonización de San Vicente Ferrer: se construyó un tablado cerca de la iglesia de los dominicos, donde se colocó una talla que representaban el colegio y la donación del edificio hecha por Carlos V, y al lado una talla que representaba a la Iglesia. Los niños del colegio desfilaron durante todo el día alrededor del tablado llevando el estandarte del colegio y

⁶⁴ Para Héléne Tropé, esta procesión sería equiparable a «une certaine représentation dramatique de l'innocent orphelin, figure tragique de la misère humaine et intercesseur privilégié sur la terre pour le rachat des péchés dans l'au-dalà» (*idem*, pág. 231).

⁶⁵ *Idem*, págs. 234-236 y 354.

⁶⁶ *Idem*, págs. 240-242.

entrando y saliendo de la iglesia. El sábado 3 de julio se trasladó el tablado delante del colegio de los niños, y al día siguiente marcharon en procesión en medio de cantos hasta llegar a dos carros: en uno de ellos un niño del colegio representaba el papel de niño perdido, mientras que en el otro había ocho niños, vestidos con sus ropas habituales. Con el cambio de siglo la participación de los niños del Colegio de San Vicente Ferrer en estos festejos públicos dio un paso más en relación con su participación en representaciones dramáticas, pues desde 1713 se encargaron de forma regular de la representación de tres misterios en la víspera y fiesta del Corpus (*Misteri de Sant Cristèfol*, *Misteri de Adam y Eva* y *Misteri del rey Herodes*), participación que se mantuvo de forma regular durante las siguientes décadas.⁶⁷

La conclusión a la que llega Hélène Tropé tras estudiar la participación de los niños del Colegio de San Vicente Ferrer en diversas festividades públicas entre los siglos XVI y XVIII es que el grado de su implicación en estas celebraciones fue incrementándose con el paso del tiempo, desde una participación de simples figurantes hasta asumir los papeles de actores principales en las representaciones de misterios sacramentales:

En fait, à observer l'évolution de la participation des orphelines aux diverses célébrations collectives, on a véritablement l'impression qu'on a fait progressivement passer les collégiens de Saint-Vicent-Ferrier du rôle de simples figurants à celui d'acteurs et d'interprètes dramatiques, notamment de la légende du prédicateur valencien lors de la procession de leur saint patron, ainsi que de textes écrits lors de la Fête-Dieu où ils interprétaient divers rôles dans des scènes bibliques.⁶⁸

Por último, su participación en procesiones y fiestas públicas respondía también al ideal que pretendía mostrarse a la sociedad de estos proyectos de educación de niños huérfanos, por el que se presentaban como niños disciplinados y dirigidos rectamente por las instituciones en su camino hacia la plena incorporación social. Su participación en fiestas y eventos sacropolíticos servía para demostrar al conjunto de la sociedad el éxito del proyecto educativo al presentarlos asumiendo papeles útiles para la ciudad y demostrando su capacidad de integrarse y participar activamente en los valores sociales dominantes.⁶⁹ Por ejemplo, los niños de la doctrina participaron en las procesiones del Corpus de diversas ciudades como representantes de la parte más vulnerable de la sociedad y como acto de gracias por el socorro del que disfrutaban. De ahí que ocuparan en ocasiones una posición destacada y significativa en la proce-

⁶⁷ *Idem*, págs. 242 y ss.

⁶⁸ *Idem*, pág. 247.

⁶⁹ *Idem*, pág. 248.

sión: en el caso de Madrid, formaban parte de la cabecera de la procesión del Corpus tras la tarasca, junto con los Niños Desamparados y los pobres del Ave María.⁷⁰

EL SEMINARIO DE LOS NIÑOS DE LA DOCTRINA DE ALCALÁ DE HENARES

Sabemos muy poco del colegio de los doctrinos de Alcalá porque, frente al caso de otras ciudades, no se conoce documentación de la época relativa a sus ordenanzas internas y funcionamiento. El Seminario o Colegio de los Niños de la Doctrina Cristiana de Alcalá de Henares fue fundado en la ermita que se erigió hacia 1255 a raíz del descubrimiento por uno de los regidores de la villa (en el mismo emplazamiento donde posteriormente se levantó el edificio) de una imagen de Cristo crucificado, supuestamente escondida en tiempos de la invasión musulmana por los lugareños. La ermita se denominó la del Cristo de la Misericordia en honor de la imagen que albergaba en su interior, nombre que mantendría hasta que la fundación del colegio por parte de López de Úbeda motivara que pasara a conocerse como la ermita del Cristo de los Doctrinos. Dicha ermita estaba situada a su vez al lado de un patio conocido con el nombre de Mataperros.⁷¹ En este patio es donde se establecieron los jesuitas cuando buscaron instalarse en Alcalá de Henares, fundándose y edificándose allí la primera comunidad, activa desde abril de 1546. Sin embargo, la presencia de los jesuitas en esta parte de Alcalá de Henares fue bastante efímera, pues en 1547 alquilaron unas casas extramuros a un librero de la ciudad y en 1549 se mudaron al edificio sobre el solar donde se fundaría el Colegio Máximo Complutense.⁷²

Desconocemos la fecha exacta en la que López de Úbeda fundó el Seminario de los Niños de la Doctrina en Alcalá. Miguel Portilla y Esquivel afirma en dos pasajes diferentes de su *Historia de la ciudad de Compluto* que la fundación de esta institución tuvo lugar en 1581,⁷³

⁷⁰ Javier PORTÚS: «El rey vestido de fe. Intermediarios devocionales en la aparición pública de los Austrias», en Víctor Manuel Mínguez Cornelles (coord.): *Visiones de la monarquía hispánica*. Castellón: Universitat Jaume I, 2007, págs. 121-132 (véase en concreto la pág. 122).

⁷¹ Hoy en día la calle donde se encuentra la ermita es la Calle de los Colegios 9, muy cerca de la Plaza de los Doctrinos. Por otro lado, Antonio Marchamalo hace referencia, sin citar la fuente de donde toma su información, a una «leyenda» según la cual López de Úbeda escribió su *Cancionero general* y su *Vergel de flores divinas* en el jardín (antiguo patio) de Mataperros, tras la fundación del seminario de los doctrinos (Antonio MARCHAMALO SÁNCHEZ: *El Cristo de los Doctrinos de Alcalá de Henares. Historia de una cofradía del siglo XVII*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1983, pág. 69).

⁷² *Idem*, pág. 23.

⁷³ La primera alusión se hace en un capítulo de la obra dedicada a personas notorias que desarrollaron alguna actividad en la ciudad de Alcalá de Henares, y en él puede leerse lo siguiente: «El sacerdote Juan López de Úbeda, natural de Toledo, Sacerdote exemplar, fundó allí un Seminario, para enseñar la Doctrina Cristiana a los Niños, que por estos llamaron *Doctrinos*, el año 1581. Otro Presbítero de Toledo, llamado Diego Fernández de

fecha que recoge también Esteban Aranza en su *Historia de la ciudad de Alcalá*⁷⁴ y, como él, Bernabé Bartolomé y Félix Santolaria en las respectivas páginas que dedican a los colegios de los doctrinos.⁷⁵ Es obvio que la fecha dada por Portilla, Aranza, Santolaria y Bartolomé es errónea, dado que ya en la edición de 1579 del *Cancionero general* López de Úbeda figura como fundador de esta institución. Amselem-Szende, por su parte, menciona de refilón, en un estudio dedicado a libros impresos de poesía religiosa, el año 1555 como la fecha de la fundación del Colegio de los Niños de la Doctrina por parte de López de Úbeda,⁷⁶ afirmación que, sin embargo, no justifica documentalmente y que no se encuentra en ninguno de los otros trabajos que dicha investigadora ha dedicado a la labor literaria del licenciado toledano.⁷⁷

Si atendemos a las referencias que ofrece el propio López de Úbeda en su *Cancionero general*, para 1579 la institución ya debía de llevar varios años en funcionamiento, puesto que varios de los huérfanos que habían sido acogidos y educados en el colegio habían proseguido con su educación tras su paso por la institución, por ejemplo, entrando en religión o graduándose en la propia Universidad de Alcalá de Henares. López de Úbeda, que sin duda se sentía orgulloso por este éxito de su institución, se refiere a estos alumnos aventajados en varios de los preliminares de su obra. Así, en la dedicatoria al Vicario General de Madrid López de Salas afirma que diversos de los niños que habían pasado por el Colegio «han entrado muchos

Úbeda fundó un Beaterio dedicado a San Pedro, el año 1487, que oy es Convento de la Concepción Benita de aquella Ciudad. Es factible fuessen parientes los dos, como son parecidos en apellido y virtud. He visto vn Libro de poesías Castellanas muy piadosas deste nuestro buen Sacerdote, impresso en Alcalá, año 1588, donde se intitula Fundador desta obra pía (que ya se perdió, como otras muchas)» (Miguel PORTILLA Y ESQUIVEL: *Historia de la ciudad de Compluto*. 3 vols. Alcalá de Henares: José Espartosa, 1725-1728, vol. I, pág. 227). El «Libro de poesías Castellanas» al que se refiere Portilla es la edición de 1588 del *Vergel de flores divinas*.

El segundo pasaje es más interesante, pues revela la fuente de la que el propio Portilla tomó su noticia. Según el citado historiador, el padre de uno de los regidores que tenía Alcalá en el momento de escribir Portilla su historia de la ciudad, llamado Gaspar Pardo, había reunido información acerca de la historia de la imagen del Cristo de los Doctrinos y los lugares vinculados a ella: «Por un Libro, en que Don Gaspar Pardo, difunto, Padre de don Joseph [Francisco Pardo], tiene las fees de bautismo, y otras cosas, ay la razón siguiente: Aviendo mirado los Archivos desta Ciudad y los del Colegio Mayor, por dar, si se pudiesse, a la estampa las muchas maravillas y milagros y antigüedad del Santíssimo Christo de los Doctrinos, y preguntado a personas antiguas, lo que pude hallar fue, que por la perdida de España, según se discurre, sepultaron a su Divina Magestad, en el mismo sitio, que oy se venera, y el año de 1255 fue hallado por el honrrado Balthasar Pardo, el qual dio cuenta a la Villa, de quien era Capitular, y se saco de entre unas piedras, a forma de Sepulcro, mobedizas, de que se prueba la mucha antigüedad assí por la Efigie, como de la Cruz, que era de madera de Cuenca, muy apollillada, que fue necesario hazer otra nueva, y hizo la Villa Hermita, y en el año de 1581 el Licenciado Juan López de Úbeda, natural de Toledo, fundó y agregó a dicha Hermita el Seminario de los Niños de la Doctrina, y desde entonces se llamó el Santíssimo Christo de los Doctrinos, cuya razón consta por un papel antiguo del dicho año de 1255» (*idem*, vol. I, págs. 484-485).

⁷⁴ Esteban ARANZA: *Historia de la ciudad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Imprenta de F. García C., 1882, vol. I, pág. 448 [edición facsímil por la Universidad de Alcalá de Henares, 1986, pág. 522 de la numeración moderna].

⁷⁵ BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, «Los centros de asistencia...», pág. 979 y SANTOLARIA SIERRA, *Marginación y educación...* pág. 80.

⁷⁶ AMSELEM-SZENDE, «Del encargo a la ofrenda, libro propuesto, libro impuesto...», pág. 29.

⁷⁷ Véanse las referencias bibliográficas de la nota 4.

en religión de todas órdenes, y muchos dellos graduados por esta universidad» (fol. ¶¶8v),⁷⁸ afirmación que encontramos también en el «Prólogo» general del volumen («son doctrinados con gran cuidado, donde al presente hay muchos bachilleres y gramáticos y cantores muy diestros de canto de órgano, y escribanos y otros que enseñan la doctrina en muchas partes del reino, y otros muchos que han entrado en religión», fol. ¶¶3v) y, de nuevo, en una de las octavas que conforman la «Declaración del prólogo»:

Aquí en las disciplinas liberales
estudian los que tienen suficiencia,
y muchos en saber salieron tales
que han alcanzado el grado de licencia;
otros, por los tesoros celestiales
menospreciando toda humana ciencia,
sirven a Dios en santas religiones,
criados en las tales ocasiones. (fol. ¶¶3r)

Se desconoce también la fecha exacta en la que el seminario dejó de funcionar. Antonio Marchamalo señala que no hay ninguna mención al colegio en la documentación relativa a la Cofradía de los Doctrinos que se fundó en 1661 en el mismo lugar que ocupó el centro de López de Úbeda, y pese a que en los primeros documentos relativos a la cofradía «aparece originalmente la advocación “Doctrinos”». ⁷⁹ Miguel Portilla, en su historia de la ciudad de Alcalá de Henares, escribió hacia 1725 que esta institución «ya se perdió, como otras muchas»,⁸⁰ aunque el mismo historiador documentaba en 1726 vestigios de la tradición de educación infantil iniciada por López de Úbeda al referir las actividades pedagógicas que algunos hombres de religión llevaban a cabo en el mismo lugar donde se había alzado el Colegio de la Doctrina Cristiana: «También ay vestigios de los Colegiatos de la Doctrina Christiana, en que a los Niños, que van a rezar el Santo Rosario, los instruyen, y enseñan, o algunos Clérigos devotos o el Hermitaño, que habita allí de continuo». ⁸¹

⁷⁸ Las citas de los textos preliminares del *Cancionero general* están tomadas de la edición de 1586 (Juan LÓPEZ DE ÚBEDA: *Cancionero general de la doctrina cristiana, muy útil y provechoso, en todo género de verso castellano...* Alcalá de Henares: Hernán Ramírez, 1586. He manejado el ejemplar que se conserva en la Real Biblioteca de Madrid con la signatura IX/4464), dado que los preliminares de la *princeps* están dañados en el único ejemplar conservado (aunque las signaturas probablemente coincidirían). Para citas posteriores tomadas del cuerpo del volumen, en cambio, cito a partir de la primera edición: *Cancionero general de la doctrina cristiana, hecho por el licenciado Juan López de Úbeda*. Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1579. He manejado el único ejemplar conocido de esta edición, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/4624. En ambos casos modernizo la ortografía y la puntuación.

⁷⁹ MARCHAMALO SÁNCHEZ, *El Cristo de los Doctrinos de Alcalá de Henares...* págs. 28-29.

⁸⁰ PORTILLA Y ESQUIVEL, *Historia de la ciudad de Compluto...* vol. I, pág. 227.

⁸¹ *Idem*, vol. II, pág. 98.

Respecto al funcionamiento del colegio fundado y administrado por López de Úbeda,⁸² probablemente se ajustó a lo que hemos visto en las páginas anteriores respecto a otros colegios de la doctrina cristiana. La institución acogería en régimen de internamiento a un grupo de niños huérfanos que rondaba la treintena,⁸³ a quienes se educaba en los rudimentos de las letras, las cuentas y el canto, así como en las nociones fundamentales de la doctrina cristiana. A ello se refiere López de Úbeda en la ya mencionada «Declaración del prólogo» del *Cancionero general*:

Y aquí en temor de Dios, recto sendero
de la sabiduría verdadera,
enseñando a los niños lo primero
a nuestra ley guardar, puro [*sic*, por pura] y sincera.
Aquí escribir, contar —mas no dinero—,
leer, tañer, cantar, de tal manera
que tienen ya capilla de cantores
de altos, bajos, tiples y tenores. [...]
Ésta es la casa que fundó, a mi ver,
para sí mesma la sabiduría. (fol. ¶¶3r)

Sabemos también que los doctrinos de Alcalá cumplían una función social al difundir en los espacios públicos la doctrina cristiana por medio de la recitación y el canto:

Ya la sabiduría y la prudencia
comienza a echar su voz en las alturas:
no hablan ya en oculto; ya en presencia
nos dicen niños las verdades puras.
En este libro muestran su elocuencia
por calles, plazas, techos, coberturas.
Ex ore infantium muestra el alabanza
que a Dios debemos dar de eterna holganza. (fol. ¶¶3v)

López de Úbeda también nos informa de que el seminario no disponía de rentas propias y dependía de la caridad.⁸⁴ De ahí que la publicación del *Cancionero general* tuviera, además de motivaciones éticas (difundir obras edificantes), motivaciones económicas, como se expone en el «Prólogo»: «lo que más me movió a imprimir este libro fue el general aprovechamiento de los fieles cristianos, y la gran necesidad que la casa destes niños tiene de alguna cosa de provecho para su sustento, por no tener ninguna renta la casa, donde sustentan de ordinario

⁸² Como administrador del colegio figura en un pliego suelto con varias composiciones poéticas suyas publicado en 1586, cuando probablemente ya había fallecido (LÓPEZ DE ÚBEDA, *Cancionero general de la doctrina cristiana*... pág. 95).

⁸³ Así se declara en el «Prólogo» del *Cancionero general*. Véase a continuación.

⁸⁴ En la dedicatoria a López de Salas, Vicario General en Madrid, refiere el licenciado toledano que «con su favor y ayuda se principió la casa de los niños de la doctrina de Alcalá, favoreciéndoles con muchas y grandes limosnas para su sustento» (fol. ¶¶8r).

treinta niños» (fol. ¶3v).⁸⁵ ¿Pudo la necesidad económica ser un aliciente para que los doctrinos de Alcalá representaran alguna obra teatral contratados por iglesias, como sucedió con los doctrinos burgaleses? La hipótesis, aunque tentadora, no es verificable. En todo caso, la información de la que se dispone respecto al colegio o seminario de los doctrinos fundado por López de Úbeda, pese a las numerosísimas lagunas existentes, nos presenta una institución que no difiere de los rasgos comunes del resto de instituciones asistenciales y pedagógicas que aparecieron en España durante el siglo XVI como remedio para el problema social de los huérfanos.

EL TEATRO DE JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA: ¿EX ORE INFANTIUM?

Pasemos ahora a considerar los rasgos generales de la dramaturgia de López de Úbeda, teniendo en cuenta que el *Auto de la Esposa en los Cantares*, como se ha visto, fue probablemente una versión retocada por el toledano a partir de una pieza anterior y no una obra original salida por entero de su pluma. Comenzaré trazando un breve resumen de cada una de las tres obras al no ser apenas conocidas. El *Auto de la Esposa en los Cantares* está protagonizado por personajes alegóricos y en él se dramatiza la búsqueda que la Esposa lleva a cabo de su marido, Cristo, quien la ha abandonado después de haber marchado ella con el demonio. Acompañada por el Género Humano, que representa el papel gracioso, se encuentra con la Confesión, la Contrición y la Penitencia, quienes le refieren que sólo podrá recuperar a su esposo si penitencian al Género Humano. La Esposa, después de arrepentirse por lo que ha hecho, se encuentra a Cristo, quien la perdona por haber pecado y le explica el significado de la Eucaristía. Sin embargo, queda luego a solas y es asediada por la Hipocresía y el Demonio, pero la Esposa se mantiene firme en su amor a Cristo y los rechaza. Finalmente, llegan cantando la Confesión, la Contrición, la Penitencia con un regenerado Género Humano, y aparece la Fortaleza, la cual anuncia que debe guiarlos a todos hacia el cielo, donde comerán y beberán el cuerpo y la sangre de Cristo. Se pone fin al auto con un villancico.

La *Comedia de virtudes contra los vicios* es otra obra de carácter alegórico. El Mundo, airado por que los hombres le hayan dado la espalda, pide consejo al demonio y los vicios terrenales. La Lujuria le aconseja enviar a su hijo Cupido, el amor mundano, contra un santo

⁸⁵ Según sugiere Rodríguez-Moñino, quizá la necesidad de obtener fondos para el colegio de doctrinos fue motivo de que López de Úbeda conformara un volumen de versos religiosos anterior al *Cancionero general*, del que no se conoce ningún testimonio, pero al que se refiere el autor en su *Cancionero* como un éxito de ventas, con doce mil ejemplares impresos gracias a ocho ediciones (LÓPEZ DE ÚBEDA, *Cancionero general*... pág. 9).

varón para hurtarle su amor hacia Dios con una de sus flechas. Entra en escena el Hombre y el Mundo, la Soberbia, la Lujuria, el Regalo y el Apetito aprovechan la ocasión para lanzar sus flechas contra él, lo que debilita la fidelidad del Hombre a su vida eremítica. Llega entonces Cupido, cuya flecha de amor mundano termina por derrotar al Hombre, a quien vendan los ojos y encadenan. En la escena siguiente, la Fe, la Esperanza y la Caridad comentan lo sucedido y, con la ayuda de la divina Justicia, la santa Fortaleza y el Amor de Dios, se enfrentan al Mundo y sus secuaces. El Amor de Dios lucha contra Cupido y lo derrota, con lo que el Hombre queda libre de la influencia del Mundo y los suyos. Ayudado por la Esperanza y la Caridad, el Hombre se da cuenta de su error y pide perdón a Dios por sus pecados, mientras que las virtudes se marchan entre cánticos llevando encadenados a los vicios.

Frente a estas dos obras alegóricas, la *Comedia de San Alejo* se presenta como una comedia hagiográfica. Alejo, hijo de un senador romano, es desposado con la hija del emperador, pero en su noche de bodas pide permiso a su esposa, Sabina, para marchar a Jerusalén en busca de la gracia divina. Ella se lo concede pensando que quiere ir a una capilla dedicada en Jerusalén que hay en Roma misma y su esposo le entrega un anillo para que se acuerde de él. Alejo embarca hacia oriente y alcanza la costa de Tierra Santa. Allí entrega todos los bienes que lleva encima a unos monjes para que puedan terminar el monasterio que erigen en honor de la Virgen María, y trueca sus vestidos con los de un pobre peregrino. A continuación se encuentra con el diablo, quien intenta tentarlo diciéndole que su mujer se ha dado a una vida licenciosa, y como prueba le muestra el anillo que él le había entregado la noche de su separación. Sin embargo, un ángel pone a Alejo del engaño y derrota al demonio. Después de permanecer un tiempo en Jerusalén visitando los santos lugares, Alejo regresa a Roma. Allí, disfrazado de pobre peregrino, es acogido por su propia familia haciéndose pasar por amigo de sí mismo. Durante los siguientes diecisiete años vive bajo la escalera de su casa, donde sufre penalidades. Finalmente fallece y la muerte del santo es anunciada al Papa por un ángel. Cuando encuentran el cadáver de Alejo descubren que tiene un papel en su mano, que no pueden retirar ni su padre ni el Papa. Sólo su esposa Sabina es capaz de coger el papel, donde Alejo desvela su verdadera identidad. La obra concluye con los lloros de la esposa y la familia del santo al descubrir que han convivido durante diecisiete años con quien creían perdido para siempre.

Llegamos ahora al meollo de la cuestión que más nos interesa. ¿Escribió López de Úbeda su teatro para los niños doctrinos de Alcalá de Henares? ¿Pudieron representar las obras como parte de su formación? La ausencia de documentos (como con el que creyó contar García

Soriano) o de referencias en el mismo *Cancionero general* acerca de la representación de estas obras impide llegar a una conclusión fundada positivamente, de modo que hay que moverse exclusivamente en el plano de la hipótesis, con los riesgos y limitaciones que ello supone. Por un lado, me parece que todo lo expuesto en las páginas anteriores acerca de la vinculación de diversos colegios de la doctrina cristiana de la Península con espectáculos teatrales y parateatrales ofrece razones para considerar de entrada que no es inverosímil suponer que López de Úbeda pudo escribir sus obras teatrales para que las representaran los niños de su colegio. La participación documentada de Niños de la Doctrina en puestas en escena desde al menos la década de 1560 y, sobre todo, durante el siglo XVII y más allá, apuntan a que estas instituciones, asistenciales al mismo tiempo que educativas, también se involucraron activamente en diversos casos en el componente teatral o parateatral de las festividades que tenían lugar en sus respectivas ciudades.

Además, Alcalá de Henares contaba ya con una interesante tradición teatral para las fechas en las que López de Úbeda pudo escribir su teatro: la actividad dramática está documentada en esta ciudad desde poco después de la fundación de la universidad, pues las constituciones establecían que los treinta colegiales del Colegio Trilingüe, creado en 1528, debían representar en público una comedia o tragedia al año. Sabemos que desde 1539 los alumnos de Juan Pérez Petreyo, profesor de retórica en dicha universidad, escenificaron las piezas escritas por su maestro, y la universidad también acogió otros espectáculos de índole teatral, como los que se hicieron en 1556 con el nombramiento del príncipe Felipe como nuevo monarca, o parateatral, como la comparsa de estudiantes que recibió la llegada del cardenal Silíceo en 1546 o las fiestas que se hicieron con motivo de la llegada de las reliquias de los santos Justo y Pastor en 1568.⁸⁶ Tales festejos sin duda contribuyeron a extender entre los alcalaínos el gusto por el teatro, y cuando se consolidaron las primeras compañías de actores profesionales en la Península, no tardaron demasiado en hacer un alto en la ciudad para allí representar, como muestra la documentación notarial que sucedió desde al menos 1580, y a principios del

⁸⁶ Sobre la actividad teatral en Alcalá de Henares vinculada al universo escolar, remito a las noticias recopiladas y comentadas en ALONSO ASENJO, «Panorama del teatro humanístico-universitario del Renacimiento español...», así como en la citada base de datos *CATEH*... donde se recogen noticias de representación en Alcalá de obras de Jerónimo Vallés (ficha 661), Juan Pérez 'Petreyo' (fichas 601-606) y Martín Bolea y Castro (ficha 786), así como otros espectáculos teatrales o parateatrales: desde la representación escrita por Francisco de la Cueva con motivo de la llegada en 1568 de las reliquias de los santos Justo y Pastor (fichas 2332 y 2333), comedias anónimas (ficha 636), una máscara (ficha 667), una «invención con recitación» (ficha 668), unos diálogos hechos ante Felipe II (ficha 2126) o representaciones ya del primer cuarto del siglo XVII (fichas 2127-2130).

siglo XVII se habilitaría un corral estable para representaciones.⁸⁷ Si, como se ha visto, López de Úbeda pudo llevar viviendo y trabajando en Alcalá varios años antes de 1579, tal vez pudo asistir a alguna representación vinculada con la actividad escolar alcalaína.⁸⁸

Por otro lado, coincido con Amselem-Szende en que la disposición de los materiales recopilados en el *Cancionero general* podría responder a la diferente consideración por parte del propio López de Úbeda de los textos allí recopilados, y que algunos de ellos se vinculan con su actividad pedagógica. El volumen «s'offre à nous comme le travail d'un pédagogue soucieux de l'éducation religieuse des jeunes gens, car López de Úbeda avait fondé un orphelinat à Alcalá de Henares —un *seminario de niños de la Doctrina*— et la parution du *Cancionero general de la doctrina cristiana* semble être liée à cette expérience».⁸⁹ Como he señalado al principio de estas páginas, hay una nítida diferencia entre los dos primeros tercios del volumen (la amplia selección de poesía sacra) y el último, donde figuran las tres obras dramáticas, la traducción de un poema atribuido a San Buenaventura y dos catecismos dialogados. En cambio, en el *Vergel de flores divinas*, donde López de Úbeda muestra su faceta más ambiciosa como escritor al reivindicar su labor como recopilador y el valor que conlleva el esfuerzo de recoger y ordenar composiciones de autores y temas diversos, no se incluyen ni sus obras teatrales ni otros textos relacionados con la enseñanza infantil. Esta diferencia de contenido entre ambos volúmenes mostraría una evolución entre el *Cancionero general*, en el que se concede una importancia al contenido pedagógico, y el *Vergel*, estrictamente poético y con la ambiciosa intención de satisfacer a toda clase de lectores, desde músicos, religiosos, poetas, entendidos y hasta «hombres de espíritu».⁹⁰ Las obras teatrales de López de Úbeda formarían parte de ese conjunto de obras de índole especialmente pedagógica al incluirse en el apartado final del *Cancionero general*. Desde la perspectiva educativa, las obras teatrales podían servir como herramienta de aprendizaje para los niños al potenciar las habilidades de la memoria y la recitación. No es casual que el volumen del *Cancionero general* se cierre con dos catecismos dialogados destinados a la educación religiosa de niños (siendo el primero más elemental que el segundo, apto para alumnos algo más mayores), catecismos que sin duda se emplearían

⁸⁷ Véase Miguel Ángel COSO MARÍN, Mercedes HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO y Juan SANZ BALLESTEROS: *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1989, págs. 15 y ss.

⁸⁸ Incluso sería verosímil plantear la posibilidad de que pudo conocer la tradición teatral en su Toledo natal. Recordemos que en 1560 los doctrinos de la ciudad participaron en los festejos por la llegada de la reina Isabel de Valois. Además, López de Úbeda pudo también formarse allí, como Pedro Pablo de Acevedo.

⁸⁹ AMSELEM-SZENDE, «Juan López de Úbeda: du pédagogue à l'écrivain...», pág. 116.

⁹⁰ Véase AMSELEM-SZENDE, «Le complexe du compilateur...» y «López de Úbeda devant ses lecteurs, ses censeurs et devant Dieu...», *passim*.

con los Niños de la Doctrina de Alcalá y cuyo formato responde al que se extendió por España desde mediados del siglo XVI.⁹¹

Forma dialógica y formación moral es precisamente lo que ofrecen las tres obras dramáticas de López de Úbeda, todas ellas piezas de carácter religioso: la finalidad moralizante (¿dirigido sólo al público o también a quienes las representaron?) predomina en ellas. De ahí que, en el caso de la *Comedia de virtudes contra los vicios*, se indica tras el título que es obra «de gran doctrina y erudición, así para recreación del entendimiento como para provecho del alma» (fol. 181r). El *Auto de la Esposa en los Cantares*, por su condición de auto sacramental, con la consiguiente exaltación y explicación del misterio eucarístico,⁹² podría servir en el marco de la enseñanza religiosa de los doctrinos como obra catequética para incidir en la importancia del dogma de la transustanciación (especialmente relevante tras la celebración del Concilio de Trento y su insistencia en potenciar el misterio eucarístico) y por inspirarse laxamente en el *Cantar de los cantares* bíblico, como refiere el título de la pieza. La *Comedia de virtudes contra los vicios* es una pieza alegórica que encajaría perfectamente en el marco de cualquier celebración religiosa y cuya acción aleccionaría a los niños en la necesidad de huir de los mundanales vicios (especialmente del peligroso amor carnal) y mantenerse en la recta senda de la virtud cristiana. Por último, el joven protagonista de la *Comedia de San Alejo*, basada en una leyenda hagiográfica de probable origen sirio y que se extendió a partir del siglo V, podría servir como *exemplum* para los infantes con su renuncia a los placeres de una vida lujosa y en matrimonio a favor de la sencillez y la santidad que termina por ofrecer

⁹¹ Como señala Nieves Baranda, en el siglo XVI «la enseñanza se basaba principalmente en la memorización, de ahí que los mecanismos que ayudaran en este proceso se debían tener muy en cuenta. Dos fueron los que gozaron de un reconocimiento y difusión diríamos que casi total. Primeramente el verso, [...] y en segundo lugar, el diálogo, que al fragmentar la materia y ofrecer la pregunta como pie sobre el que recordar la respuesta facilitaba una asimilación ordenada y rápida» (Nieves BARANDA: «La literatura del didactismo», en *Criticón*, nº 58 (1993), págs. 35-34; la cita pertenece a la pág. 30). Ello llevó a varios catecismos a adoptar la forma de diálogo, la cual facilitaba la comprensión del texto y su memorización. Si bien en algunos catecismos dialogados presentaban una serie de interlocutores individualizados, otros llegaron a consistir, por motivos de eficacia pedagógica, a consistir únicamente de preguntas y respuestas, a modo de formulario, cuyos interlocutores eran meras abstracciones del tipo «Maestro» y «Niño» (Jesús GÓMEZ: «Catecismo dialogados españoles (siglo XVI)», en *Edad de Oro*, nº 8 (1989), págs. 117-128). Este último es el formato que presentan los dos catecismos incorporados por López de Úbeda al *Cancionero general*, en los que las intervenciones vienen precedidas tan sólo por la indicación «Pregunta» y «Respuesta». Al menos en el caso del segundo catecismo, estaba pensado para que fuera recitado «entre dos niños» (fol. 204v).

⁹² Ya he comentado anteriormente cómo una versión similar de este auto figura en el *Código de autos viejos*, lo que supone que fue representado por actores profesionales en el marco de estas fiestas sacramentales. Flecniakoska, que no da cuenta del hecho de que el *Auto de la Esposa en los Cantares* y la *Farsa de la Esposa de los Cantares* fueran versiones del mismo texto, afirmó que la obra de López de Úbeda apuntaba hacia los comienzos del auto sacramental por su longitud, su métrica y su estructura interna (Jean-Louis FLECNIAKOSKA: *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier: Paul Déhan, 1961, especialmente págs. 31 y 176-177).

la sacrificada vida de quien se consagra por entero a Dios.⁹³ La figura del santo y el gesto de entregar todos sus bienes a los más necesitados cuando arriba a Tierra Santa incluso podría servir para mover al público de la representación a mostrar su caridad con la institución de los Niños de la Doctrina, siempre necesitados de la caridad de benefactores.

La utilidad pedagógica de la historia que se dramatiza en esta última pieza queda confirmada por la existencia de una versión teatral posterior de esta misma historia hagiográfica vinculada con el ámbito escolar. Se trata de la *Comedia del peregrino en su patria o de San Alejo*, una de las piezas teatrales que figura en el manuscrito que fue propiedad del jesuita Diego Calleja y en el que se incluyen una serie de obras que pudieron ser representadas por alumnos del Colegio Imperial de Sevilla, probablemente en la década final del siglo XVI.⁹⁴ Esta versión muestra una realización formal en consonancia con el modelo teatral del momento, es decir, muy cercana al modelo de la comedia religiosa de la Comedia Nueva (obra extensa; división en tres actos, con diversos cuadros y escenas; aparición del personaje gracioso; efectos espectaculares por medio de la utilización de tramoya, etc.), y se amplifica el sentido alegórico al presentar a Alejo como esposo de la Hermosura Divina, pero la intención de la fábula y la exaltación de la vida contemplativa de San Alejo frente a la vida activa se ajustan en lo esencial a la versión llevada a cabo por López de Úbeda y Cornejo de Rojas.⁹⁵

No olvidemos que prácticamente todas las noticias que poseemos de la participación de Niños de la Doctrina en espectáculos se vinculan con celebraciones de índole religiosa. Las piezas teatrales del *Cancionero general* serían precisamente el tipo de obras que podrían representar los niños de Alcalá en el contexto, por ejemplo, de unas fiestas del Corpus (como hicieron los doctrinos burgaleses en 1561 y 1562) y delante de un público urbano y popular. Que el *Auto de la Esposa en los Cantares* estaba escrito para ser representado y no sólo para ser leído lo confirma la presencia de una invocación al público hacia el principio de la obra,

⁹³ Precisamente López de Úbeda se enorgullecía en el «Prólogo» general del *Cancionero general* del hecho de que «muchos» de los niños que habían pasado por su colegio «han entrado en religión» (fol. ¶3v). Por otro lado, tras el título de esta comedia se indica que la obra ha sido «agora nuevamente traducida de un libro de prosa suyo». Esta indicación parece apuntar a la existencia de un texto en otra lengua distinta al español (¿acaso el latín?) que sirvió como punto de partida para esta comedia. Sin embargo, Carlos Vega, en su estudio sobre la leyenda de San Alejo, indica que la versión de esta historia hagiográfica, tal y como fue dramatizada por López de Úbeda y Rojas (con la importancia que se concede a Sabina en la acción o la intervención activa del demonio), pertenece a una línea de la tradición, más «popular», que tan sólo se desarrolla en España desde finales del siglo XV, y todas las versiones que recopila están escritas en español (Carlos Alberto VEGA: *La vida de san Alejo: versiones castellanas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, y la bibliografía allí referida). ¿Pudo servir como fuente de la *Comedia de San Alejo* algunos de estos textos en castellano, como, por ejemplo, la versión que se encuentra en un *Flos sanctorum* publicado en 1568? La cuestión de la fuente concreta de la que se sirvieron López de Úbeda y Rojas es uno de los aspectos de la *Comedia de San Alejo* que está por aclarar satisfactoriamente.

⁹⁴ ALONSO ASENJO, *CATEH*... ficha 319.

⁹⁵ Años más tarde, ya a mediados del siglo XVII, Agustín Moreto recuperará la historia de San Alejo para escribir su propia versión dramática de la hagiografía, todavía más anclada en los patrones de la Comedia Nueva.

cuando la Esposa se dirige al «senado ilustre», es decir, a los asistentes a la representación, para preguntarle si ha visto pasar «al señor de los señores» (fol. 197v), y la obra contiene varias referencias al sacramento de la eucaristía, la cuales prueban su vinculación con las fiestas del Corpus. Por otro lado, en la *Comedia de virtudes contra los vicios* el personaje de la Fe se refiere en un determinado momento a cómo Dios «en pan vivo cual le veis / en esta custodia puesto / está» (fol. 188v), lo que podría interpretarse como una alusión a que la comedia se escribió con la idea de que se representase durante las fiestas del Corpus, cuando la custodia con la hostia consagrada salía de las iglesias y recorría en procesión las calles de las ciudades.

De hecho, los valores poéticos de las obras dramáticas de López de Úbeda no son especialmente notables, aunque en dos de sus obras experimentara con una polimetría bastante interesante, como trataré por extenso más adelante: no se busca hacer un alarde de técnica poética ni de dar ocasión a los alumnos de hacer brillar sus habilidades retóricas. El ritmo de los versos no es particularmente bueno y, en ocasiones, se le puede achacar cierta falta de fluidez, algo muy notorio cuando se trata de versos endecasílabos. El estilo tampoco es demasiado elevado ni destaca por un brillante uso metafórico: parece que a López de Úbeda le interesa más el contenido de los versos y que éstos faciliten el desarrollo verbal de la acción que el trabajo sobre la forma poética. No se encuentran, pues, pasajes que destaquen ni por su contenido lírico ni por las metáforas empleadas.⁹⁶ En el caso del teatro de López de Úbeda, el sentido moral de la fábula dramática prima por encima de la retórica.

Las tres obras de López de Úbeda están escritas íntegramente en castellano. Por un parte, esto responde a la tendencia general del teatro escolar castellano a ir desplazando la presencia de las lenguas clásicas de las representaciones estudiantiles en favor de las lenguas vernáculas, haciendo comprensible las obras para un público más amplio.⁹⁷ Por otro lado, en el caso concreto que nos ocupa, tal vez podría verse como un indicio a favor de la posibilidad de que fueran escritas para ser representadas por los Niños de la Doctrina, dado que su educación no estaba centrada tanto en proporcionarles conocimientos de las lenguas clásicas (aunque sabemos que en algunos de estos colegios los niños recibían algunas lecciones para aprender a leer en latín) como en darles una educación básica; quizá por ello estas obras estén todas escritas en romance. Recordemos que López de Úbeda, al exponer sucintamente en la «Declaración del prólogo» los contenidos del programa educativo de su colegio, nada dice respecto a la

⁹⁶ A veces se encuentran pasajes no excesivamente conseguidos: en el caso de la *Comedia de San Alejo*, véase la repetición del término «cruda» en un verso: «[la suerte se muestra] tan cruda que la acerba y cruda muerte», fol. 167r (y el término «acerbo» se emplea de nuevo apenas un par de versos más adelante).

⁹⁷ ALONSO ASENJO, «Panorama del teatro humanístico-universitario del Renacimiento hispánico...».

enseñanza del latín. Al mismo tiempo, si estas piezas fueron representadas por los Niños de la Doctrina de Alcalá, lo más probable es que fueran representaciones hechas para un público no restringido, sino de carácter popular y, por consiguiente, lego y desconocedor del latín (como el que pudo asistir a la participación de Niños de la Doctrina de los espectáculos anteriormente reseñados).

Siguiendo con los puntos de contacto que pueden encontrarse en estas piezas con la formación que recibían los Niños de la Doctrina, cabe señalar que un rasgo notable de estas tres obras es la presencia en todas ellas de música, en algunos casos con una importancia significativa. En el caso de la *Comedia de San Alejo* encontramos sólo una canción, aunque ocupa un lugar destacado de la acción, justo hacia la mitad de la obra, cuando el demonio que intenta tentar al protagonista es aprisionado por un ángel («Vitoriosos vamos / por el gran favor / del alto Señor / a quien adoramos», fol. 172v). En la *Comedia de virtudes contra los vicios* el texto está dividido en tres «pasos», al término de cada uno de los cuales los personajes en escena entonan una canción. La obra, tal y como nos ha llegado, tan sólo ofrece el texto de la última de estas canciones («Con vitoria vamos / con vitoria iremos / y en Dios hallaremos / lo que deseamos», fol. 195v), pero sabemos que también se cantaba al término de los dos pasos anteriores por las indicaciones de los personajes: «prosigamos la vitoria / con una canción galana» (fol. 187v) y «vamos luego muy de grado / y cantando si queréis / un cantar regocijado» (fol. 191r). Finalmente, cinco canciones encontramos en el *Auto de la Esposa en los Cantares*: al comienzo mismo de la obra («Ojos míos, pues mirastes / en partes do me perdí, / lágrimas, salí, salí», fol. 196r), con la aparición en escena de los personajes de la Confesión, la Contrición y la Penitencia («Quien quisiere a Dios buscar / con los tres le ha de hallar», fol. 198r), con la llegada del Género Humano tras su purificación («Ya yo vengo limpio, / limpio de pecado / con el sacramento / que hoy se nos ha dado», fol. 203v), con la entrada de la Fortaleza (una octava que comienza con el verso «Los altos serafines gran holganza» fol. 204r) y en la despedida de la obra («Todos los emponzoñados / de la ponzoña de Adam / venid y seréis cuidados / con celestial vino y pan», fol. 205r).

López de Úbeda se enorgullecía precisamente de la calidad musical de los niños de su institución, como refiere en la «Declaración del prólogo» del *Cancionero general* («tienen ya capilla de cantores / de altos, bajos, tiples y tenores», fol. ¶¶3r), palabras que indican que la educación musical cumplía un papel importante en la formación de los niños huérfanos de Alcalá y que los resultados de su educación fueron altamente satisfactorios. La presencia de elementos musicales en las tres obras incluidas en el *Cancionero general* (sin descontar la

posibilidad de que se añadieran más partes musicadas no mencionadas explícitamente en los textos, como en introducciones o despedidas) constituiría otro indicio a favor de la posibilidad de que fueran representadas por los escolares del colegio de los doctrinos de Alcalá, ya que con ellas podrían ejercitar sus habilidades musicales.

El número de personajes que aparecen en las tres obras teatrales del *Cancionero general* también harían factible su representación por parte de los niños del Colegio de la Doctrina Cristiana de Alcalá: 14 para la *Comedia de San Alejo*, 16 para la *Comedia de virtudes contra los vicios* y 10 para el *Auto de la Esposa en los Cantares*. De acuerdo con la declaración del propio López de Úbeda, su centro acogía de forma regular a unos treinta niños, de modo, al contar con este número de internos, fácilmente podían encargarse los doctrinos alcalaínos de la puesta en escena de estas piezas, sin necesidad de duplicar papeles. De hecho, el número de papeles no es tan elevado como el que caracteriza un gran número de piezas del teatro escolar, que puede doblar el número de interlocutores con la intención de conseguir que participe el mayor número de alumnos posible. Esto significa que las piezas, de haber sido representadas por los doctrinos alcalaínos, no estaban pensadas para que participaran en ellas todos los niños del seminario, sino sólo cerca de la mitad de los mismos (sin duda, los que mostraran mejores aptitudes y actitudes para el teatro). El carácter alegórico de los personajes de la *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares* supondría que para su caracterización sería fundamental el vestuario que llevaran (sobre este aspecto volveré más adelante).

Más interesantes son los personajes de la *Comedia de San Alejo*: en primer lugar porque, al tratarse de una comedia hagiográfica, los personajes se prestan a una caracterización más realista, siendo un ángel y un demonio los únicos seres sobrenaturales que aparecen en escena. Para lo que ahora más nos interesa, destaca la presencia explícita de dos niños en la obra en una breve escena de apenas dieciséis versos. Situada hacia el final de la obra, cuando Alejo ocupa el hueco de debajo de la escalera de la casa familiar, la escena está protagonizada por el santo y dos niños, uno de los cuales tiene asignado texto de la representación, mientras que otro, llamado «Gasparillo», no interviene, aunque está presente. En esta breve escena uno de los niños se encara con el santo, del que se burla por vivir bajo la escalera y al que acusa de querer robar el pan de los niños. Aunque el santo se muestra amable con ellos y les conmina a acercarse a él para rezar juntos, los chiquillos amenazan con golpear a Alejo y terminan por marcharse con su pan. ¿Pudo acaso interpretar el papel de «Gasparillo» uno de los niños más jóvenes del colegio y, por ello, no se le asignaba texto alguno? Quizá. Pero este brevísimo

intercambio de versos supone, ante todo, un indicio a favor de la intervención de niños en la puesta en escena de esta obra y del hecho de que se escribiera la comedia sabiendo que se taba con la posibilidad de emplear a, al menos, dos niños en la representación.

Por otro lado, las tres son obras con una extensión reducida: el *Auto de la Esposa en los Cantares* ocupa 347 versos (incluyendo tres versos cuya ausencia delatan las estrofas empleadas); la *Comedia de virtudes contra los vicios* consta de 565 versos y la *Comedia de San Alejo*, la más larga de las tres, alcanza los 754 versos. Se ajustan así, en términos generales, a la extensión que solían tener las piezas teatrales representadas en público del tercer tercio del siglo XVI, como reflejan las piezas incluidas en el *Códice de autos viejos*. Pero esta extensión también hacía aptas las obras para que pudieran ser representadas sin excesivas complicaciones de memorización y durante un lapso de tiempo relativamente corto, lo que apoyaría la posibilidad de que fueran escenificadas por los alumnos de López de Úbeda, quizá en el marco de unas fiestas y, por consiguiente, no sería necesario que se tratara de piezas excesivamente largas. Respecto a la división interna de las obras, sólo la *Comedia de virtudes contra los vicios* presenta una división explícita en tres «pasos», término que apuntaría al conocimiento por parte de López de Úbeda del teatro profano de Lope de Rueda o, más concretamente, de algunas de las ediciones de sus pasos publicadas por el librero valenciano Joan Timoneda desde 1567. El *Auto de la Esposa en los Cantares* y la *Comedia de San Alejo*, por el contrario, carecen de cualquier división externa, aunque el desarrollo de la acción da cuenta de una *dispositio* basada en escenas de una extensión breve y articuladas de acuerdo con las entradas y salidas en el escenario de los diferentes personajes. En el caso del *Auto de la Esposa en los Cantares* el escenario no queda nunca vacío, pues las entradas y salidas de personajes se suceden de manera que siempre queda al menos un personaje en escena. Por el contrario, la *Comedia de San Alejo* presenta una estructura más compleja, aunque la ausencia casi total de acotaciones dificulta en ocasiones la delimitación de las diferentes escenas. En esta comedia el movimiento de los personajes en el escenario es más complejo, con un mayor número de entradas y salidas, y quedando en ocasiones vacío el escenario, de modo que puede diferenciarse entre cuadros dramáticos (el tiempo de representación entre dos momentos en los que el escenario está vacío), más o menos extensos y que estructuran los diferentes episodios de la acción, y las escenas (entradas y salidas de personajes) en las que se subdivide cada cuadro.

Estas últimas observaciones conducen a la cuestión de la puesta en escena de estas obras. Dado que carecemos de cualquier noticia referente a la representación de cualquiera de estas

obras, es imposible saber las circunstancias exactas en las que pudieron escenificarse. Como ya he indicado, es verosímil suponer que, en el caso de que fueran representadas por los niños de la doctrina de Alcalá, se representaran en el contexto de una festividad de carácter religioso como el Corpus u otra fiesta similar dado el contenido religioso de las obras. Las tres comedias atribuidas a López de Úbeda pudieron representarse haciendo uso tan sólo de un tablado elevado a modo de escenario con un fondo en el que hubiera aperturas que permitiera la entrada y salida de personajes. Ni el *Auto de la Esposa en los Cantares* ni la *Comedia de virtudes contra los vicios* exigen ningún tipo de escenografía específica, dado que su carácter alegórico sitúa la acción en una intemporalidad que queda asimismo fuera de una geografía humana específica. Algo más complejo es, de nuevo, el caso de la *Comedia de San Alejo*, cuya acción transcurre en dos grandes espacios, en los que cabría distinguir diferentes subespacios escénicos (algunos indicados de manera conjetural por la ausencia de referencias seguras): Roma (interior del palacio imperial; interior de la casa de la familia de San Alejo; puerto de la ciudad; calles de la ciudad) y Tierra Santa (puerto y camino a Jerusalén). A este respecto, cabe preguntarse si pudo emplearse algún tipo de escenografía específica, como telas pintadas, para indicar visualmente al público los diferentes espacios en los que transcurre la acción. Su utilización, sin embargo, no es imperativa: el único espacio escenográfico que es realmente necesario lo supone la escalera bajo la cual tendría que colocarse el actor que interpretara a San Alejo en la parte final de la obra, donde sería descubierto posteriormente por su familia y el Papa. En el texto se hace también referencia a «esta nao» (fol. 109r) con la que Alejo abandona Roma, a «aqueste pueblo, y esta obra insigne / que aquí se labra» (fol. 109r), que ve el santo a su llegada a Tierra Santa, y a la ciudad de Jerusalén, «que aquí veo» (fol. 174r). Aunque estas referencias espaciales (reforzadas por los deícticos) podrían venir acompañadas por un refuerzo visual, el poder evocador de la palabra poética es lo único imprescindible para hacer comprensible para el auditorio el desarrollo de la acción y la sucesión de los diferentes lugares por los que transitan los protagonistas de la fábula dramática. Es posible, sin embargo, que sí que se empleara algún elemento visual para representar el sepulcro de Jesús en Jerusalén («este sepulcro»; fol. 174v) para que, llegado el momento, Alejo pueda adorarlo.

Se trata, por lo tanto, de obras que no requieren un gran apoyo visual escenográfico. Si estas obras fueron escritas para ser representadas por los niños de la doctrina es comprensible que no exijan una complicada puesta en escena, dado que no se trataba de una institución que dispusiera de grandes ingresos ni, por consiguiente, de la posibilidad de montar complejas y costosas puestas en escena. De hecho, el vestuario necesario para la representación de estas

obras pudo ser el elemento más espectacular de la puesta en escena. Sabemos, gracias a las relaciones de representaciones conservadas, que el vestuario era un elemento importantísimo en otras puestas en escena del teatro escolar por el lujo y la espectacularidad de las piezas utilizadas.⁹⁸ En el caso de las obras de López de Úbeda carecemos de fuentes de información similares, por lo que sólo podemos deducir algunos aspectos del vestuario y utillaje a partir de las alusiones hechas en los propios textos. El carácter alegórico de la *Comedia de virtudes contra los vicios* los personajes y el *Auto de la Esposa en los Cantares* haría necesaria una caracterización visual, fácilmente reconocible por parte del público, de los diferentes personajes que hacen su aparición en escena, tales como la Penitencia, la Contrición o el Mundo. Para ello sería necesaria la utilización de un vestuario y, sobre todo, unos complementos identificadores: los actores que interpretaran alegorías femeninas irían vestidos de mujer con una caracterización complementaria que identificasen sus atributos, mientras que los seres demoniacos llevarían trajes como los que identificaban a estos personajes en las danzas de determinadas procesiones religiosas. Respecto a la *Comedia de San Alejo*, el vestido cobra una importancia simbólica en una escena en la que el protagonista intercambia sus vestidos con un pobre peregrino, quedando éste convertido con el cambio en «un príncipe» (fol. 170r) y Alejo en un pobre de hábito humilde caracterizado por su «aspereza» (fol. 176v). Podemos imaginar que el vestuario utilizado para quien interpretara el papel del Papa o del Emperador romano en esta pieza destacaría por su vistosidad y lujo, de acuerdo con la categoría social y espiritual de los personajes.

El utillaje requerido para la representación de estas piezas también es sencillo y limitado: en la *Comedia de virtudes contra los vicios* se necesitan arcos y flechas, las cuales los placeres mundanos lanzan contra el personaje que representa al Hombre, así como una venda y una cadena con la que le hacen prisionero tras herirlo con sus vicios; también serían necesarias unas «armas» (fol. 189v) para el combate entre virtudes y vicios. En la *Comedia de San Alejo* se requiere el uso específico de dos anillos, que Alejo y su esposa se intercambian, y que luego traicioneramente el demonio aprovechará para intentar convencer al santo de la infidelidad de su mujer, así como de otros elementos, como un vaso con agua, algún tipo de bolsa o caja en que Alejo guarda su dinero y joyas, o el papel que encuentran los personajes en la mano del santo tras su muerte. Y en el *Auto de la Esposa en los Cantares* tan sólo se requiere un azote con el que se mortifica al Género Humano.

⁹⁸ Julio ALONSO ASENJO: «Introducción» a *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*. 2 vols. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995, vol. I, págs. 31 y ss.

Respecto a la métrica, podemos dividir las tres comedias en dos grupos diferentes. Por un lado se encuentra el *Auto de la Esposa en los Cantares*, que está formado por quintillas (tres de las cuales están truncadas por un verso y aparecen como redondillas) y versos cantados (octava, pareado, canciones y villancico, que suman en total tan sólo diecinueve versos).⁹⁹ Por otro lado se encuentran las dos comedias, que presentan mayor riqueza en el tipo de versos y estrofas empleados, combinándose algunos provenientes de la tradición castellana con los más novedosos de inspiración italiana. La *Comedia de virtudes contra los vicios* consta de octavas, quintillas, redondillas, cuartetos, liras y una canción con estribillo,¹⁰⁰ con un total de doce cambios métricos en el transcurso de la obra. En la *Comedia de San Alejo*, por su parte, encontramos octavas, endecasílabos sueltos, quintillas, redondillas, romance, un soneto y una canción con estribillo,¹⁰¹ con veintiún cambios métricos. Como se ve, la «diversidad y variedad de verso castellano» a la que se alude explícitamente en el título de *San Alejo* es ampliamente satisfecha en esta comedia y la *Comedia de virtudes contra los vicios*. ¿Podría ser esta diferencia métrica entre unas obras y otras un indicio estilístico a favor de la consideración del *Auto de la Esposa en los Cantares* no como una pieza original de López de Úbeda, sino una adaptación hecha a partir de un texto previo (o mera transcripción del mismo), tal y como se ha comentado anteriormente? Es una hipótesis verosímil, que encaja con lo señalado respecto a los problemas que rodean la paternidad de este texto.

Tal divergencia también podría tener consideraciones respecto a la datación de las piezas. Según el estudio realizado por Morley de las estrofas empleadas en las obras teatrales anteriores a Lope de Vega (entre las que no figuran, sin embargo, las comedias atribuidas a Juan López de Úbeda),¹⁰² una pieza como el *Auto de la Esposa en los Cantares* pertenecería al tercer

⁹⁹ Las quintillas son una mezcla de los tipos 1 (*ababa*), 2 (*abbab*) y 3 (*abaab*), según la clasificación empleada por Morley y Bruerton (S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968, pág. 38).

¹⁰⁰ Los porcentajes son los siguientes: quintillas 61%; octavas 21,2%; cuartetos 7,1%; liras 7,1%, canción 2,1%, y redondillas 1,4%. Todas las quintillas son del tipo 1 (*ababa*).

¹⁰¹ Los porcentajes son los siguientes: octavas 28,6%; endecasílabos sueltos 20,8%; quintillas 19,9%; redondillas 11,7%; liras 9,9%; romance 5,6%, soneto 1,8%, y canción 1,6%. Respecto a los tipos de quintillas empleados en esta comedia, el primer pasaje de 125 versos consiste exclusivamente de quintillas del tipo 3 (*abaab*), mientras que en el segundo pasaje, de tan sólo 25 versos, está formado por diferentes tipos de quintillas: una quintilla del tipo 3, dos quintillas del tipo 1 (*ababa*), una quintilla del tipo 2 (*abbab*) y una última quintilla del tipo 1. ¿Es posible que esta diferencia de uso de las quintillas sea un indicio de que cada uno de estos pasajes fue redactado por manos diferentes?

¹⁰² S. Griswold MORLEY: «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega», en VV. AA.: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. 3 vols. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, vol. III, págs. 505-531.

cuarto del siglo XVI.¹⁰³ La *Comedia de San Alejo* y la *Comedia de virtudes contra los vicios*, por su parte, muestran unos usos métricos más evolucionados y complejos no sólo por la polimetría y los continuos cambios estróficos, sino sobre todo por emplear formas métricas italianizantes, como el soneto o las liras. Estas dos obras de López de Úbeda (y de Cornejo de Rojas en el caso de la *Comedia de San Alejo*, no lo olvidemos) responden al interés general que desde alrededor de 1575 varios dramaturgos comenzaron a mostrar hacia el empleo sistemático de formas métricas italianizantes en sus obras. Morley afirma, por ejemplo, que las dos tragedias de Jerónimo Bermúdez, escritas precisamente en 1575, fueron las primeras obras teatrales en español en emplear liras,¹⁰⁴ estrofas que encontramos en las dos citadas comedias. A la vista de sus esquemas métricos, es verosímil situar la redacción de la *Comedia de San Alejo* y la *Comedia de virtudes contra los vicios* en torno a esa fecha, siendo la primera posiblemente la más tardía de las dos,¹⁰⁵ mientras que el *Auto de la Esposa en los Cantares* (si efectivamente se debió a la pluma de López de Úbeda) sería la más temprana de las tres obras. Este dato es interesante, porque indicaría que la *Comedia de San Alejo* y la *Comedia de virtudes contra los vicios* no se escribieron en fechas muy alejadas de su momento de publicación y, por consiguiente, si fueron representadas por los Niños de la Doctrina de Alcalá de Henares, esto tuvo lugar hacia mediados de la década de 1570, cuando posiblemente el colegio llevaba ya varios años funcionando.

CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes he trazado lo que considero que es la base a partir de la cual se debe partir para realizar un estudio en mayor profundidad de la obra dramática de Juan López

¹⁰³ Pérez Priego, por su parte, data las obras incluidas en el *Códice de autos viejos* (donde figura una versión del *Auto de la Esposa en los Cantares*, como se ha visto) más concretamente entre 1559 y 1578 (PÉREZ PRIEGO, «Introducción crítica...», pág. 10).

¹⁰⁴ MORLEY, «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega...», pág. 519. Sin embargo, cabe notar que la lira fue utilizada ya por autores de teatro escolar con anterioridad a Jerónimo Bermúdez. Pedro Pablo de Acevedo, por ejemplo, incluye un coro en liras en su *Comedia Metanea*, representada en 1556 ó 1561 (ALONSO ASENJO, *La tragedia de San Hermenegildo...* pág. 160 n. 26 y *CATEH...* ficha 26), y el P. Juan Bonifacio incluye liras y otros versos italianizantes en varias de sus obras, escritas desde 1557 en adelante, como, por ejemplo, encontramos en la *Tragedia de Naaman*, en la *Tragedia patris familias de Vinea* o en la *Parábola de la Cena* (CAYO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ: *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio*. Madrid: UNED, 2001, *passim*).

¹⁰⁵ Si atendemos a las diferencias que presentan ambas comedias entre sí, vemos que la *Comedia de virtudes contra los vicios* emplea un 71,6% de estrofas castellanas y un 28,3% de estrofas italianizantes, mientras que la *Comedia de San Alejo* emplea una mayoría de estrofas italianizantes (61,1%) frente a las castellanas (38,8%). Esto, unido a la presencia de un soneto y una relación en romance en esta segunda obra (curiosamente, las dos formas estróficas se destacan explícitamente del resto al venir acompañadas en el texto por acotaciones que describen precisamente su forma estrófica), apuntaría a una redacción relativamente más tardía de esta segunda pieza.

de Úbeda. La ausencia de estudios específicos sobre este aspecto de la producción literaria del licenciado toledano hacía necesaria una primera aproximación que recopilara la información actualmente disponible y que fijara, en la medida de las posibilidades, aspectos fundamentales, tales como la delimitación del *corpus*, el problema de la autoría de las piezas o el contexto en el que pudieron representarse estas obras. Queda todavía mucho que hacer y muchas dudas que despejar: por un lado, sería tremendamente provechoso tratar de localizar cualquier documentación que se haya conservado sobre el colegio de los niños de la doctrina de Alcalá de Henares con la esperanza de que arroje más luz sobre el funcionamiento de esta institución y su posible vinculación con espectáculos teatrales o parateatrales; por otro lado, conviene abordar más detenidamente el estudio de las obras dramáticas de López de Úbeda, analizando su dramaturgia y buscando posibles puntos de contacto (y divergencias) con el teatro religioso y escolar coetáneo. Son éstos algunos de los caminos que la crítica tendrá que recorrer en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Ed. de Benito Brancaforte. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1979.
- ALONSO ASENJO, Julio: «Introducción» a *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*. 2 vols. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- : «Panorama del teatro humanístico-universitario del Renacimiento español», en Miriam Chiabò y Federico Doglio (eds.): *Spettacoli Studenteschi nell' Europa Umanistica*. Roma: Torre d'Orfeo, 1998, págs. 151-191, ahora también recogido en *Anejos de TeatrEsco*, disponible en la siguiente URL de Internet: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm>.
- : *CATEH. Catálogo Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, base de datos digital disponible en la URL <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>.
- ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa: «Las ciudades y sus festejos», en VV. AA.: *Sobre la Plaza Mayor: la vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*. Logroño: Museo de La Rioja, 2004, págs. 55-59.
- AMSELEM-SZENDE, Line: «Del encargo a la ofrenda, libro propuesto, libro impuesto», en Javier Guijarro Ceballos (ed.): *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Publications de La Sorbone-Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, págs. 21-31.

- : «Juan López de Úbeda: du pédagogue à l'écrivain», en Pierre Civil (ed.): *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*. Paris: Presses de la Sorbone Nouvelle, 2001, págs. 115-128.
- : «Le complexe du compilateur: Juan López de Úbeda. *Vergel de flores divinas* (1582)», en Jean-Eudes Girot (ed.): *Le poète et son oeuvre. De la composition à la publication. Actes du colloque de Valenciennes (20-21 mai 1999)*. Genève: Libraire Droz, 2004, págs. 343-355.
- : «López de Úbeda devant ses lecteurs, ses censeurs et devant Dieu», en Alain Cullière et Anne Mantero (eds.): *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVI^e et XVII^e siècles*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2005, págs. 139-149.
- ARANZA, Esteban: *Historia de la ciudad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Imprenta de F. García C., 1882, vol. I [edición facsímil por la Universidad de Alcalá de Henares, 1986].
- BARANDA, Nieves: «La literatura del didactismo», en *Criticón*, nº 58 (1993), págs. 35-34.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé: «Los centros de asistencia, corrección y formación de minorías sociales en la Iglesia moderna española», en Bernabé Bartolomé Martínez (dir.): *Historia de la acción educadora de la Iglesia*. 2 vols. Madrid: BAE, 1995, vol. I, págs. 965-1005.
- BATAILLON, Marcel y CANTIÉ, G.: «Un recueil de *sueltas* éditées par Sebastián de Cormellas (Barcelona, 1618-1619)», en *Bulletin Hispanique*, nº LIV (1952), págs. 405-411.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BRUZZI COSTAS, Narciso: «Decoración y simbolismo en una fiesta del Corpus», en A. D. Kossof, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossof y G. W. Ribbans (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Madrid: Istmo, 1986, vol. I, págs. 275-283.
- Comedia de San Alejo. Agora nuevamente refundida*. Biblioteca Nacional de España, Ms. 16078, s. f.
- COSO MARÍN, Miguel Ángel, HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, Mercedes y SANZ BALLESTEROS, Juan: *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1989.
- DAVIS, Charles y VAREY, John E.: «Datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 26 (1990), págs. 141-151.
- DE DIEGO, Inés: «Les *colegios de niños de la doctrina* ou *niños doctrinos*: les voies et les enjeux de la formation en Espagne et en Amérique au XVI^e siècle», en Louise Bénat-Tachot y Serge Gruzinski (eds.): *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*. Paris: Presses universitaires de Marne-la-Vallée - Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, págs. 169-190.
- DÍEZ BORQUE, José María: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI, el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus, 1987.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: «Los expósitos en la España moderna: la obra de Antonio Bilbao», en Agustín Redondo (ed.): *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris: Publications de La Sorbone, 1983, págs. 167-174.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis: *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier: Paul Déhan, 1961.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel: *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de comedias: 1602-1737*. Madrid: Tamesis Books-Diputación de Córdoba, 1999.
- GARCÍA SORIANO, Justo: *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*. Toledo: Tipografía de R. Gómez Menor, 1945.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M.: *Catálogo del teatro español del siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- GÓMEZ, Jesús: «Catecismo dialogados españoles (siglo XVI)», en *Edad de Oro*, nº 8 (1989), págs. 117-128.
- GONZÁLEZ GALLEGRO, Isidoro: «El proyecto didáctico de una institución educativa entre los siglos XVI y XVII: el colegio de niños de la doctrina cristiana de Palencia (1544-1861)», en VV. AA.: *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. 4 vols. Palencia: Diputación provincial de Palencia, 1987, vol. III, págs. 475-496.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo: «El P. Juan Bonifacio, dramaturgo», en *Epos. Revista de Filología*, nº 10 (1994), págs. 467-492.
- GRENDLER, Paul F.: «The Schools of Christian Doctrine in Sixteenth-Century Italy», en *Church History*, nº 53 (1984), págs. 319-331.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo: *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio*. Madrid: UNED, 2001.
- INFANTES, Víctor: «Un anónimo literario entre la escena y el *contrafactum*: el *Juego de la esgrima a lo divino* (¿1587?)», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 7 (1989), págs. 389-437.
- KAGAN, Richard L.: *Students and Society in Early Modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- JAMMES, Robert: «La letrilla dialogada», en VV. AA.: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 1983, págs. 91-118.
- LABARGA GARCÍA, Fermín: «Datos históricos sobre el culto al Santísimo en la ciudad de Logroño», en F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.): *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. 2 vols. Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2003, vol. II, págs. 1047-1069.
- LOPE TOLEDO, José María: «Logroño en el siglo XVI: los niños de la doctrina cristiana», en *Berceo*, nº 73 (1964), págs. 419-432.

- LÓPEZ DE ÚBEDA, Juan: *Cancionero general de la doctrina cristiana, hecho por el licenciado Juan López de Úbeda*. Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1579 [he consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/4624].
- : *Cancionero general de la doctrina cristiana, muy útil y provechoso, en todo género de verso castellano...* Alcalá de Henares: Hernán Ramírez, 1586 [he consultado el ejemplar conservado en la Real Biblioteca de Madrid con la signatura IX/4464].
- : *Cancionero general de la doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585 y 1586)*. Introducción bibliográfica de A. Rodríguez-Moñino. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962-1964.
- MARCHAMALO SÁNCHEZ, Antonio: *El Cristo de los Doctrinos de Alcalá de Henares. Historia de una cofradía del siglo XVII*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1983.
- MARTÍN ABAD, Julián: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. 3 vols. Madrid: Arco/Libros, 1991.
- MARTZ, Linda: *Poverty and Welfare in Habsburg Spain. The Example of Toledo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- MATILLA TASCÓN, Antonio: *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de: «El proceso de consolidación del teatro en Burgos (1550-1605): Miguel Giginta y la Casa de Niños de la Doctrina», en *Bulletin Hispanique*, nº 94 (1992), págs. 45-74.
- : *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994.
- : *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994.
- MORLEY, S. Griswold: «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega», en VV. AA.: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. 3 vols. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, vol. III, págs. 505-531.
- y BRUERTON, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- NALLE, Sara T.: «Literacy and Culture in Early Modern Castile», en *Past and Present*, nº 125 (1989), págs. 65-96.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispano-americano*. 28 vols. Barcelona: Librería Anticuaria de Antonio Palau, 1948-1977.
- PALOMO, Federico: «“Disciplina cristiana”. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna», en *Cuadernos de historia moderna*, nº 18 (1997), págs. 119-136.
- PASCUAL BONIS, María Teresa: «Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664», en *Rilce*, II, 2 (1986), págs. 223-258.

- PAZ Y MELIA, Antonio: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. 3 vols. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: «Introducción crítica» a *Códice de autos viejos. Selección*. Madrid: Castalia, 1988.
- : «El *Códice de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», en VV. AA.: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. 3 vols. Madrid: Castalia, 1992, tomo 3, 1, págs. 289-298.
- PORREÑO, Baltasar: *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe II (el Prudente). Potentísimo y glorioso Monarca de las Españas y de las Indias*. Valladolid: Imp. de Juan de la Cuesta, 1863 [versión digital disponible en la siguiente URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12664>>].
- PORTILLA Y ESQUIVEL, Miguel: *Historia de la ciudad de Compluto*. 3 vols. Alcalá de Henares: José Espartosa, 1725-1728.
- PORTÚS, Javier: «El rey vestido de fe. Intermediarios devocionales en la aparición pública de los Austrias», en Víctor Manuel Mínguez Cornelles (coord.): *Visiones de la monarquía hispánica*. Castellón: Universitat Jaume I, 2007, págs. 121-132.
- REYES PEÑA, Mercedes de los: *El Códice de Autos Viejos: un estudio de historia literaria*. 3 vols. Sevilla: Alfar, 1988.
- ROUANET, Leo (ed.): *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. 4 vols. Hildesheim-Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro: *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. 2 vols. Valencia: Julio Ollero, 1992.
- SANTOLARIA SIERRA, Félix: «Los colegios de doctrinos o de niños de la doctrina cristiana: nuevos datos y fuentes documentales para su estudio», en *Hispania. Revista española de historia*, vol. 56, nº 192 (1996), págs. 267-290.
- : *Marginación y educación. Historia de la educación social en la España moderna y contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SANZ AYÁN, Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo: «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el periodo de gestación de la comedia barroca», en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 5 (1992), págs. 97-134.
- TROPÉ, Hélène: *La formation des enfants orphelines à Valencia (XV^e-XVII^e siècles). Le cas du Collège impérial Saint-Vincent-Ferrier*. Paris : Publications de La Sorbone, 1998.
- VEGA, Carlos Alberto: *La vida de san Alejo: versiones castellanas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- VICENTE, Alfonso de: «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la “gente del vulgo” (1520-1620)», en *Studia Aurea*, nº 1 (2007), disponible en la siguiente URL de Internet: <<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47>>.
- WATERWORTH, J. (ed. y trad.): *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. Londres: Dolman, 1848.

APÉNDICE: EDICIÓN DE LA *COMEDIA DE SAN ALEJO*

Como complemento al estudio de las páginas precedentes, ofrezco a continuación una transcripción del texto de la *Comedia de San Alejo* para que el lector disponga de primera mano de una muestra del teatro de Juan López de Úbeda. Aunque Rodríguez-Moñino incluyó las tres obras teatrales atribuidas al licenciado toledano en su edición del *Cancionero general*, ésta lleva décadas agotada y es necesaria una nueva revisión crítica de los textos. He escogido la *Comedia de San Alejo* de entre las tres que conforman el *corpus* dramático de López de Úbeda porque se trata de la única en cuya composición sabemos con seguridad que participó dicho autor, como ha quedado explicado anteriormente.

He empleado como texto base la edición *princeps* del *Cancionero general*, publicada en 1579, al ser la única aparecida con seguridad en vida del autor. Por desgracia, no puedo decir que ofrezco un texto crítico y definitivo de la comedia, dado que me ha sido imposible acceder al único ejemplar que se conoce de la edición de 1585 del *Cancionero general* (y que se conserva en la Bibliothèquè Mazarine de París) debido al estado de conservación en el que se encuentra. Sin embargo, he cotejado el texto de la *princeps* con la edición de 1586 del *Cancionero general*, con la copia manuscrita del siglo XIX y con la edición moderna de Rodríguez-Moñino. Las siglas empleadas en el aparato de variantes y su correspondencia con los testimonios cotejados son las siguientes:

A: *Cancionero general de la doctrina cristiana, hecho por el licenciado Juan López de Úbeda*. Alcalá de Henares: Iuan Íñiguez de Lequerica, 1579, fols. 161v-180v. He manejado el único ejemplar conocido de esta edición, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/4624.

B: *Cancionero general de la doctrina cristiana, muy útil y provechoso, en todo género de verso castellano...* Alcalá de Henares: Hernán Ramírez, 1586, fols. 158v-177v. He manejado el ejemplar que se conserva en la Real Biblioteca de Madrid con la signatura IX/4464.

M: Manuscrito Ms. 16078 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene una copia moderna de la *Comedia de San Alejo* a lo largo de veinte hojas sin numerar.

RoMo: *Cancionero general de la doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585 y 1586)*. Introducción bibliográfica de A. Rodríguez Moñino. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962-1964, págs. 96-120.

Rodríguez-Moñino afirmó en su edición que había manejado todos los ejemplares que conocía del *Cancionero general* y que para preparar su propia edición se había decantado por «el texto de 1586, que sólo difiere de los anteriores en la mayor corrección tipográfica».¹⁰⁶ Sin embargo, el cotejo entre el texto de la *Comedia de San Alejo* de la edición de 1579 y el de la edición de 1586 revela la existencia de una cuarentena de variantes entre ambas ediciones, siendo preferentes las lecturas de la edición de 1579 en una mayoría abrumante de casos. Tan sólo en cuatro lugares el texto de la edición de 1586 mejora la *princeps*: en tres de ellos (vv. 256, 323 y 505) se trata de enmiendas de erratas evidentes sin mayor trascendencia y fácilmente detectables y corregibles, pero en uno de los casos sí que hay una diferencia notable entre ambos textos. Se trata del pasaje que figura en mi edición con los vv. 419-420, versos que no aparecen en la edición de 1579, de modo que una redondilla queda incompleta («Esfuézzate, caballero; / no desmayes, tente fuerte», vv. 421-422). La edición de 1586 corrige esta laguna añadiendo dos versos («¡Oh redemptor verdadero / libradme de aquesta muerte!»), aunque introduce a su vez un nuevo error al romper el orden de estos versos la rima de la redondilla (*abab* en vez de *abba*). Es posible que se trate de una enmienda *ope ingenii* llevada a cabo al revisar el texto de la edición 1579 para su reedición en 1585 ó 1586,¹⁰⁷ y que, por consiguiente, no se trate de una corrección hecha a partir de testimonios de autor. En todo caso, acepto provisionalmente la enmienda, aunque corrijo el orden de los versos para ajustarlos a la rima que exige la redondilla.

Dado que la edición del *Cancionero general* de Rodríguez-Moñino consistió en una transcripción semi-paleográfica del texto de 1586 (con la introducción de varias erratas y la modernización no declarada de algunas palabras), he optado por ofrecer aquí al lector una versión con la ortografía modernizada, resolviendo las abreviaturas del texto y, por ejemplo, eliminando duplicaciones de vocales o consonantes, o los grupos consonánticos latinizantes. Sólo mantengo las particularidades gráficas en los casos en los que puede haber una variación fonética: así, mantengo las oscilaciones en los grupos consonánticos cultos *ct/t*, *pt/t*, *nm/mn/mm* y *es-/ex-*; las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas (*recebido*), la asimilación de

¹⁰⁶ LÓPEZ DE ÚBEDA, *Cancionero general*... pág. 17.

¹⁰⁷ Ante la imposibilidad de acceder al texto de la edición de 1585, desconozco si estos versos ya figuran allí.

la *-r* del infinitivo delante de pronombres personales (*metella*), la contracción de la preposición *de* con los pronombres o adjetivos demostrativos (*deste, della, dél*, etc.), las formas verbales aceptadas en la lengua de la época (*Decí, mandardes*) y la metátesis en imperativos (*decildes*). Asimismo, y dado que las dos ediciones antiguas consultadas presentan una puntuación errática, he procedido a puntuar el texto siguiendo mi criterio editor, de acuerdo con las reglas académicas actuales y con el objetivo de esclarecer al máximo el sentido de los versos. También he sangrado el primer verso de cada estrofa para facilitar al lector la percepción de los cambios del ritmo poético en los parlamentos de los personajes. Señalo los apartes, que se deben a mi criterio editor, entre paréntesis. Como se ha indicado en el estudio previo, apenas hay acotación alguna en el texto, por lo que las entradas y salidas de los personajes se deducen exclusivamente del texto (y no siempre con seguridad). Para facilitar la lectura de la obra, he optado por marcar por medio de espacios en blanco las segmentaciones escénicas implícitas en el texto, y doy en nota indicaciones acerca de mi lectura del movimiento escénico fundamental de los personajes con la intención de que sirvan como guía al lector respecto a cómo pudo desarrollarse la acción durante la puesta en escena de la comedia. Finalmente, acompaño el texto de una anotación que, sin pretensión de exhaustividad, busca aclarar al lector cualquier dificultad léxica que pueda surgir en su lectura y facilitar así la comprensión de la acción.

COMEDIA DE SAN ALEJO, AGORA NUEVAMENTE TRADUCIDA DE UN LIBRO DE PROSA SUYO,¹ EN DIVERSIDAD Y VARIEDAD DE VERSO CASTELLANO, POR EL LICENCIADO JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA Y POR CORNEJO DE ROJAS. SON INTERLOCUTORES EL EMPERADOR Y SABINA, SU HIJA; ALEJO Y EUFEMIANO, SU PADRE, Y SU MADRE; UN ÁNGEL Y UN DEMONIO; UN CAMARERO; UN PEREGRINO, Y OTRAS PERSONAS QUE SE CONTIENEN EN LA OBRA.²

EMPERADOR	De tu prosapia clara ³ satisfecho y de tu gran valor, Eufemiano, hoy quiero descubrir de llano en llano ⁴ contigo los tesoros de mi pecho y no con duda alguna, mas de hecho, ⁵ y para mi seguro aquesa mano me da, pues que será bien recibido por ti lo que pretendo, y bien cumplido.	5
EUFEMIANO	Señor, si aquesta mano me pidieses para metella en un furioso fuego como Scébola ⁶ hizo, y fuese luego necesidad que por tus ojos vieses sin mano combatir con mil arneses, ⁷ al punto lo hiciera, mas no niego que tu razón me aplica bien entero ⁸ y, sea cualquiera, obedecerte quiero.	10 15
EMPERADOR	De tu valor y nuestra amistad rara no esperaba yo menos, caro amigo, y lo que quiero yo es juntar contigo linaje, de tal suerte que mi cara hija Sabina, de quien está clara su gran virtud, y tú eres buen testigo, quiero, si tú no quieres otra cosa, de tu querido Alejo sea esposa.	20

¹ Sobre el problema que rodea la fuente empleada por Juan López de Úbeda y Cornejo de Rojas, véanse las observaciones hechas en la nota 93 del estudio preliminar.

² Las «otras personas que se contienen en la obra» son un «capitán», un «padre» religioso, dos «niños» (aunque uno de ellos no tiene asignado texto) y el «Papa». El personaje que en este reparto aparece como «peregrino» figura referido posteriormente en la comedia como «pobre» o «forastero».

³ *prosapia clara*: 'ilustre linaje'.

⁴ *de llano en llano*: 'clara y llanamente'.

⁵ *de hecho*: 'decididamente'.

⁶ *Scébola*: referencia a Cayo Mucio Escévola, legendario patricio romano cuya historia se difundió especialmente por referirla Tito Livio en su libro *Ab urbe condita* (II, 12-13). Después de fracasar en su intento de asesinar en su propio campamento al rey etrusco Lars Porsena, que estaba sitiando Roma, Escévola se dejó quemar la mano derecha en un brasero para demostrar su entereza ante sus enemigos y así negarse a contestar a sus preguntas.

⁷ *arneses*: 'piezas de una armadura unidas al cuerpo mediante correas y hebillas'.

⁸ 'que tu pensamiento se acomoda al mío por completo'.

EUFEMIANO	A tan alta merced y tan cumplida no hallo yo, señor, qué responderte. Ofrézcote de luego ⁹ hasta la muerte mi hijo, mi mujer, mi ser y vida, para que por tu mano sea regida y alcance yo tan venturosa suerte.	25 30
EMPERADOR	Y porque esta merced sea confirmada, para besar tu mano me sea dada. Nuestra amistad estrecha no consiente que cerimonias haya, Eufemiano. Para confirmación te doy la mano de nuestro parentesco y, diligente, harás apercebir toda la gente que haga regocijo soberano por toda la ciudad, y todo el mundo entienda que es un hecho sin segundo.	 35 40
EUFEMIANO	Y avisa a tu mujer y al nuevo esposo de aquesto que los dos hemos tratado porque con diligencia y gran cuidado, sin que en persona alguna haya reposo, se haga el matrimonio venturoso como por nuestro Dios está mandado. En todo, Emperador, engrandecido, ¹⁰ de todo serás hoy obedecido. ¹¹	 45

Entra Alejo al aposento de Sabina, su esposa

ALEJO	¡Dios os salve, criatura de Dios, tan favorecida tan extremo ¹² de natura que discreción y hermosura cobran por vos nueva vida! Aunque contigo velado estoy, ¹³ tienes otro esposo de mil gracias adornado,	50 55
-------	--	--------------------------

⁹ *de luego*: ‘desde este momento’.

¹⁰ *engrandecido*: ‘superior’.

¹¹ En este punto los actores que interpretaran al Emperador y Eufemiano abandonarían el escenario.

¹² *tan extremo*: ‘tan extremadamente’.

¹³ *velado / estoy*: tras la regulación del matrimonio por el Concilio de Trento, las velaciones entre esposos solían tener lugar después de las nupcias, durante la celebración de la misa en una iglesia. Es posible que López de Úbeda o Cornejo de Rojas tuvieran en mente estos pasos del proceso matrimonial (anacrónicos para la época histórica en la que supuestamente transcurre la historia de San Alejo, hacia el siglo IV), ya que la referencia a la velación daría a entender que el matrimonio entre Alejo y Sabina era canónica y legalmente válido.

	muy perfeto y acabado, ¹⁴ más que el mismo sol hermoso, a quien deseo que quieras de todo tu corazón,	60
SABINA	porque sé que muy de veras, señora, antes que nacieras en ti puso su afición. Mi señor, admiración muy grande me habéis causado. Sólo en vos el afición he puesto y mi corazón a vos sólo se ha entregado. No conozco tal esposo cual me habéis significado: ¹⁵ vos sólo sois el hermoso, en el mundo más gracioso, ¹⁶ más perfeto y acabado.	65
ALEJO	Este esposo es el del cielo: Cristo, nuestro redemptor, que, cubierto con el velo de la humanidad, al suelo descendió por nuestro amor. Su amor se mostró tan fuerte, tan de veras, tan entero, que con rigurosa muerte enriqueció nuestra suerte en el florido madero. Es nuestra luz verdadera, a quien hemos de mirar, y ha de ser de tal manera que sigamos su bandera sin un punto le dejar. Es la cosa más amada de nuestro Dios y Señor, y su misma enamorada, la limpieza immaculada con puro y sencillo amor. ¹⁷ Y desto ejemplo tenemos	70 75 80 85 90

¹⁴ *acabado*: ‘perfecto’.

¹⁵ ‘como me habéis descrito’.

¹⁶ *gracioso*: ‘lleno de virtudes’.

¹⁷ La *limpieza immaculada* a la que se refiere Alejo es la castidad (de la que dan ejemplo los *santos* y *doncellas* / *santas* de los vv. 95-96).

	de mil santos y doncellas santas, a quien si queremos imitar, bien gozaremos de Dios sobre las estrellas.	95
SABINA	Muy bien conozco, señor, que es la verdadera guía poner en Dios nuestro amor para que nos dé favor, gozo eterno y alegría.	100
ALEJO	Pues, mi amor, si sois servida de concederme un favor, será renovar mi vida.	105
SABINA	Con voluntad muy crecida en todo, esposo y señor.	
ALEJO	Amor, ¿echastes de ver la fiesta tan principal? ¹⁸	110
SABINA	Señor, a mi parecer no es posible encarecer en el mundo fiesta tal. ¹⁹	
ALEJO	Pues os pareció tan bien esta fiesta deste día, dadme licencia, mi bien, que vaya a Jerusalén, que yo os prometo, alma mía, de traeros tan subidos placeres y de tal suerte que suspendan los sentidos, tan altos y tan cumplidos que no les turbe la muerte.	115 120
	Tendrémoslos cada día y para siempre jamás, con tan sobrada alegría que diréis, señora mía, que no es posible haber más.	125
SABINA	Mi señor, aunque la ausencia me cause grave dolor esperando la presencia vuestra, llevaré en paciencia tan grande agravio de amor.	130
ALEJO	En memoria, mi alegría,	

¹⁸ La *fiesta tan principal* son las celebraciones por su boda.

¹⁹ *tal*: ‘tan grande’.

	aqueste anillo os presento, de que queda el alma mía dentro en vos, y por mi guía va esperanza y sufrimiento. Que a no llevar estos dos bordones ²⁰ para el camino ni me apartara de vos ni alcanzáramos de Dios los bienes que yo imagino.	135 140
SABINA	Señor, el anillo quiero me deis, aunque es escusado en amor tan verdadero. Mas por mostrar lo que os quiero, llevad aqueste, mi amado, y con él mi corazón, tan sencillo y tan entero cuanto lleno de pasión.	145 150
ALEJO	¡Oh que estraña confusión! ¡Sólo en vos mi Dios espero! Dulce esposa, dulce amor, Dios os dé entero reposo. Yo me parto, que el fervor por momentos es mayor. ²¹	155
SABINA	Guéaos Dios, mi dulce esposo. ¡Oh crudo amor, engañoso, robado me has mi alegría! ¿Do llevas mi dulce esposo? ¡Ay, que imaginar no oso tan estraña demasía! ²² ¿Qué digo? Jerusalén dentro está de la ciudad: ²³ presto volverá mi bien. ¿Mas no tenga alguna a quien antes dio su libertad? ²⁴ No hay de qué celos tener,	160 165

²⁰ *bordones*: ‘bastones de apoyo para caminar’. Es una alusión metafórica a la *esperanza* y el *sufrimiento* del v. 138.

²¹ En este punto el actor que interpretara a Alejo saldría de escena o se alejaría del lugar donde se encontrara Sabina (dado que en apenas quince versos vuelve a intervenir).

²² *demasía*: ‘agravio, descortesía’.

²³ Mientras que Alejo ha pedido permiso a su esposa para marchar a la ciudad de Jerusalén (vv. 116-117), Sabina piensa que quiere visitar la capilla de Jerusalén que existe en la Basílica de la Santa Cruz, en la misma ciudad de Roma.

²⁴ Es decir, alguna mujer a quien Alejo hubiera amado antes de casarse con Sabina y a la que —metafóricamente hablando— hubiera entregado ya su libertad.

que un hombre tan principal 170
claro se deja entender
que no podrá cometer
un caso tan desigual.²⁵

Soneto

ALEJO

Los ángeles te alaben, rey eterno;
también los hombres todos con fe pura. 175
Conozca tu poder toda criatura;
confuso quede el espantable infierno.
Acábese del mundo el triste invierno;
la dulce primavera, que asegura
al alma sumo bien, suma ventura, 180
Señor, contigo gocen *ab eterno*.
Por tan subido bien, tal beneficio
como a mí, pecador indigno, has hecho
del mundo y diablo dándome la palma.²⁶
Librásteme, Señor, del torpe vicio 185
carnal y así, con nuevo y firme pecho,
en tus manos, Señor, ofrezco mi alma.

Provéalo el Señor, que yo he llegado
al punto que un navío partir quiere.
En él me embarcaré y a Dios suplico 190
que aporte²⁷ a do no sea conocido.²⁸

EMPERADOR

Gran novedad es ésta, Eufemiano:
ya casi es medio día y no ha salido
Alejo, vuestro hijo. Si os parece,
entrar quiero a llamarle, que están todos 195
cansados de esperarle todo el día.

EUFEMIANO

Suspenso estoy, señor, y muy corrido,
y tanto que el sentido me ha faltado
de ver la falta grande en que he caído.
El pueblo todo veo amotinado, 200
todos los principales al oído
se hablan, y he entendido que el senado

²⁵ 'un hecho tan impropio de su condición social'. Quien interpretara a Sabina abandonaría el escenario en este punto.

²⁶ *la palma*: 'la victoria'.

²⁷ *aporte*: 'lleve a puerto'.

²⁸ En este punto el actor que interpretara a Alejo abandonaría el escenario.

	viene a tratar sobre ello, y ansí luego remedie vuestra alteza tan gran fuego.	
EMPERADOR	Decí, mi amada hija, ¿qué se ha hecho Alejo, vuestro esposo? ²⁹ Que esperando le está toda la corte apercebida con nuevas invenciones ³⁰ muy diversas y no le veo con vos. ¿Está ocupado o acaso ha sucedido algún desastre?	205 210
SABINA	Señor y padre mío, en mí la suerte se muestra tan contraria y tan esquiva, tan cruda que la acerba ³¹ y cruda muerte mil veces ha llamado esta cautiva ³² con caso tan acerbo, duro y fuerte.	 215
EMPERADOR	¡Los hados no permitan que más viva una tan sin ventura y desdichada princesa, infeliz, triste y desgraciada! ³³ ¡Oh cielo airado! ¡Oh vuelta de Fortuna! ³⁴ Cual sueles has trocado aqueste día.	 220
	Subísteme en el cuerno de la luna ³⁵ por tan estraña y tan felice vía cual hasta hoy se vio en persona alguna y agora de tal suerte mi alegría turbaste que esta sola hija veo	 225
	muy cerca de la muerte, a lo que creo. Mostrad un vaso de agua de olor fino; ³⁶ podrá ser que bañándola la cara en sí podrá volver, que yo imagino que vida tiene. ¡Ay mi hija cara!	 230
	¡Ay engañoso mundo! ¡Oh desatino! Parece que ya vuelve. ¡Ay Dios, cuán cara me cuesta aquesta fiesta! Hija mía, contadme todo el caso deste día.	 235
	Dadme, hija, a entender tan gran mudanza cual vuestro esposo ha hecho, aunque bien veo	

²⁹ ‘¿qué le ha pasado a Alejo, vuestro esposo?’.

³⁰ *invenciones*: aquí, con el sentido de ‘diversiones, fiestas’.

³¹ *acerba*: ‘cruel, rigurosa’.

³² *cautiva*: ‘ruin, desgraciada’.

³³ En este punto quien interpretara a Sabina tendría que fingir un desmayo, como se deduce de los vv. 226 y ss.

³⁴ *Fortuna*: diosa romana de la suerte, a la que se representó alegóricamente desde la Edad Media acompañada por una rueda o ruleta en constante movimiento, la cual simbolizaba el carácter aleatorio e inconstante de la suerte. De ahí que la desgracia de Sabina sea el resultado de un giro o *vuelta* de la rueda de la Fortuna.

³⁵ ‘Me encumbraste’.

³⁶ *agua de olor fino*: ‘agua perfumada con un aroma delicado’.

	que es permisión del cielo, a lo que alcanza en esto mi saber.	
SABINA	Señor, yo creo que ha fenecido toda mi esperanza poniendo el cielo fin a mi deseo, que entiendo que planeta riguroso ³⁷ arrebató a mi dulce amor y esposo. Anoche entró a las dos en mi aposento perdida la color que al sol turbaba y con un muy profundo sentimiento. Palabras muy subidas me hablaba de la virginidad, y tal contento de oírle recibía que llevaba mi alma arrebatada en cada una sin acordarme de otra cosa alguna.	240 245 250
	Díjome que a la vuelta me traería contentos tan subidos que la muerte no le estorbase, y dijo que sería esto en Jerusalén. ¡Ay dura suerte! Cuando le di licencia yo entendía que dentro en Roma era. ¡Ay Dios, qué fuerte y amarga hora a mi noticia vino ³⁸ tal cambio fiero, duro, cruel destino!	255
EMPERADOR	¡Oh qué terrible mal! ¡Oh duro hado! Infante, conocieras el buen celo con que todo el imperio te he entregado y aquesta hija que me otorgó el cielo. ¿Cómo he de parecer ante el senado? La gente de armas venga toda en vuelo; ³⁹ no quede hombre alguno que no vaya en seguimiento suyo y me le traya. ⁴⁰	260 265
CAPITÁN	Señor, la gente toda está esperado tu mandamiento con muy gran concierto. ⁴¹	
EMPERADOR	Cual rayo o cual saeta a todos mando que por diversas partes no haya puerto que no sea buscado, y en hallando Alejo me le traigan vivo o muerto, y aquel que le trajere, por mi estado	270

³⁷ *planeta riguroso*: 'planeta cruel'. Sabina cree que un hado contrario (concretado en un planeta que ha influido astrológicamente en sus vidas) ha determinado que pierda a su esposo en la misma noche de bodas.

³⁸ *a mi noticia vino*: 'vino a mi conocimiento'.

³⁹ *en vuelo*: 'rápidamente'.

⁴⁰ *traya*: 'traiga'. Variante etimológica del presente de subjuntivo todavía empleada en la lengua del siglo XVI.

⁴¹ *con muy gran concierto*: 'con gran orden'.

	yo juro que será muy bien premiado. ⁴²	
ALEJO	Loado sea el Señor, que tal presteza ha puesto en el navío que tan lejos nos ha traído en tan pequeño espacio. ⁴³ Allá quedaras, Roma y mundo vano, soberbias torres, ricos aposentos, galanes, damas, llenos de lisonjas, de sedas y brocados adornados, la sed del mundo, los trofeos y triunfos, del cuerpo los regalos, que, sabida, ⁴⁴ al fin al alma traen eterna muerte. Quiero entrar en el pueblo preguntando de ⁴⁵ todos los que en él pobreza tienen y todo este dinero y ricas joyas les daré sin que quede cosa dellas, y ansí podré seguir mi romería mejor y mucho más perfetamente. Hablar quiero con este religioso, que acaso me dará razón de todo. Loado sea Jesús.	275 280 285 290
PADRE	Por siempre, hermano.	
ALEJO	Decidme, padre mío: ¿cómo ha nombre aqueste pueblo y esta obra insigne que aquí se labra? ¿Acaso es monesterio?	295
PADRE	La obra que, señor, aquí habéis visto un monesterio es de religiosos que es a Nuestra Señora dedicado. Lábrase de limosna; es tan poca que no se acabará en docientos ⁴⁶ años.	300
ALEJO	¿Quién es rector agora en esta casa?	
PADRE	Yo soy, señor, y voy a ver si hallo en esta nao alguno que se mueva a darnos de limosna alguna cosa.	305
ALEJO	Bendito sea el Señor, que a tan buen tiempo he llegado. Yo traigo, padre mío, bastante cantidad con que se acabe	

⁴² En este punto hay un cambio de escena: se pasa del palacio imperial de Roma a Tierra Santa.

⁴³ *en tan pequeño espacio*: 'tan rápidamente'.

⁴⁴ La lectura del término *sabida* es compartida por todos los testimonios, ¿pero podría tratarse de una errata por *sabido*, de manera que concordaría con el listado de vicios que le precede? ¿O tal vez el sentido implícito es el de 'sabida cosa'?

⁴⁵ *preguntando / de*: 'preguntando acerca de'.

⁴⁶ *docientos*: 'doscientos'. Forma etimológica todavía empleada en la lengua del siglo XVI.

	la iglesia. Gloria a Dios, que me lo ha dado: tomad este dinero y estas joyas,	310
PADRE	que con el valor dellas cierto creo habrá para acabar y para renta con que viváis los padres sin pobreza. Recíbalo el Señor y a vos os pague tan gran servicio como le habéis hecho.	315
ALEJO	Por vos perpetuamente rogaremos todos los religiosos desta casa. La bendición me dad, padre bendito.	
PADRE	Bendígaos el Criador del alto cielo. ⁴⁷	
ALEJO	¿Cómo me apartaré de todo en todo ⁴⁸ de aquesta vanidad? Que estos vestidos no son los que deseo; no los quiero. Allí veo un romero harto pobre; llegarme quiero a él. Decidme, hermano: ¿quereisme oír una palabra a solas?	320
POBRE	Por cierto, señor, sí; cuanto mandardes.	325
ALEJO	Quiero te dar mis ropas con que puedas, teniéndolas, salir de tus lacerias, ⁴⁹ y darme has las tuyas, porque quiero hacer cierto viaje a tierra estraña.	330
POBRE	Señor, de mi vestido y mi persona podéis serviros.	
ALEJO	Sea luego, hermano. ⁵⁰	
POBRE	Págueos el Señor tan gran limosna.	
ALEJO	Y a vos conserve en su divina gracia.	
POBRE	¿Qué es esto? ¿A dónde estoy? ¿Es devaneo que un príncipe me he hecho? ¡Juro al cielo! Caminar quiero apriesa y alejarme porque no se le antoje desnudarme. ⁵¹	335
ALEJO	Vuestro poder, mi Dios, conozco y veo. Vuestra misericordia me ha alcanzado; en todo habéis cumplido mi deseo; por siempre seáis, mi Dios, glorificado. Este hábito, Señor, que ya poseo	340

⁴⁷ Aquí el actor que interpretara al religioso abandonaría la escena.

⁴⁸ *de todo en todo*: 'completamente'.

⁴⁹ *lacerias*: 'miserias'.

⁵⁰ En este punto quienes interpretaran a Alejo y el pobre peregrino intercambiarían sus vestidos en escena.

⁵¹ Aquí el actor que interpretara al pobre peregrino abandonaría la escena.

	humilmente ⁵² suplico me sea dado para que con él venza todo vicio y en él acabe yo en vuestro servicio.	345
DEMONIO	Dios os guarde, peregrino. ¿Hacia dónde camináis? Que, según veo, guiáis hacia donde yo camino.	350
ALEJO	Mi hermano, a Jerusalén camino con el favor del altísimo Señor.	
DEMONIO	Yo camino allá también. Y si os da gusto, los dos caminaremos en uno, ⁵³ que de Roma acá ninguno he aceptado, sino a vos. ⁵⁴	355
ALEJO	De muy buena voluntad; yo gano en tal compañía. Y decid, por vida mía: ¿qué hay de nuevo en la ciudad?	360
DEMONIO	¿De Roma, decís?	
ALEJO	Sí, hermano.	
DEMONIO	Son las nuevas tan estrañas y tan llenas de marañas ⁵⁵ que es mejor darles de mano. ⁵⁶	365
ALEJO	En ley de buena amistad que las digáis os requiero.	
DEMONIO	Pues lo deseáis, yo quiero cumplir vuestra voluntad.	370
	Dicen que el Emperador, con sencillo y limpio celo, y por permisión del cielo, con tierno y benigno amor desposó su hija cara con un hijo de Eufemiano, y dejola este villano: ⁵⁷ ¡ved qué ingratitud tan rara!	375

⁵² *humilmente*: ‘humildemente’. Variante del adverbio todavía empleada en la lengua del siglo XVI y que es la forma empleada a lo largo de esta obra.

⁵³ *en uno*: ‘juntos’.

⁵⁴ Se entiende ‘no he aceptado a nadie como compañero de viaje, sino a vos’.

⁵⁵ *marañas*: ‘complicaciones, enredos’.

⁵⁶ *darles de mano*: ‘dejarlas a un lado, olvidarse de ellas’.

⁵⁷ *villano*: aquí, con el matiz despectivo de ‘ruin’.

	Pudiera este mal hadado ⁵⁸ con tan sobradas riquezas evitar cien mil vilezas del mundo, mas el cuitado ⁵⁹ no se entiende, ⁶⁰ que si él viera tantas huérfanas perdidas, tantas viudas afligidas por pobreza, no lo hiciera.	380 385
	Dejó de ser gran señor por andarse a su placer vagamundo, y su mujer vivirá siempre en dolor.	390
	Conociendo aquesta treta del esposo y gran locura, huélgase con grande anchura, ⁶¹ y hace como discreta.	
	Visto tan gran desamor en Alejo y tal tibieza, ⁶² ha trocado su limpieza por un deshonesto amor.	395
	No sólo con los romanos trata vida deshonesto, que aun ha pasado la fiesta por estas rústicas manos. ⁶³	400
ALEJO	¡Amigo, no digáis tal, que no se podrá creer que mujer tan principal cometa tan grande mal!	405
	Porque cuando ella quisiera hacer tan atroz pecado, el Señor que la ha criado con su gracia la cubriera.	410
DEMONIO	(Tal hombre no vi jamás. Cuán incrédulo se hace, que nada le satisface.) No quiero porfiar más:	

⁵⁸ *mal hadado*: imprecación con el sentido de ‘mal nacido’.

⁵⁹ *cuitado*: ‘miserable’.

⁶⁰ *no se entiende*: ‘no sabe lo que hace’.

⁶¹ ‘disfruta con gran libertad’, con el matiz de ‘disfruta sexualmente sin ataduras’, como a continuación se declara.

⁶² *tibieza*: ‘negligencia’.

⁶³ Es decir, que Sabina se ha acostado tanto con nobles como con simples plebeyos (quienes tienen *rústicas manos*).

	un anillo que al partir le dio el simple de su esposo —dirás si soy mentiroso— vesle aquí; no hay qué argüir.	415
[ALEJO	¡Libradme de aquesta muerte, oh redemptor verdadero!]	420
ÁNGEL	Esfuézate, ⁶⁴ caballero; no desmayes, tente fuerte. ⁶⁵ Sabe que éste es Satanás y miente en cuanto ha hablado, que tu esposa no ha pecado; antes trata virtud más. ⁶⁶	425
	Satán, hoy has granjeado antes de tiempo tu pena; echémosle esta cadena: aquí pagarás, malvado.	430
<i>Canción</i> ⁶⁷		
	Vitoriosos vamos por el gran favor del alto Señor a quien adoramos.	
	Vitoria llevamos justa y con justicia, pues a la malicia presa la llevamos. Vitoria alcanzamos por el gran favor del alto Señor a quien adoramos.	435 440
ÁNGEL	Queda en paz, siervo de Dios, y prosigue tu camino.	
ALEJO	Ángel bendito, al Divino Padre rogad por mí vos. ⁶⁸	445

⁶⁴ *Esfuézate*: aquí, con el sentido de ‘Anímate, no te desesperes’.

⁶⁵ *tente fuerte*: ‘mantente fuerte’.

⁶⁶ *trata virtud más*: ‘se esfuerza más en ser virtuosa’.

⁶⁷ Esta canción podían cantarla los actores que interpretaran al ángel y a Alejo, pero también podría correr a cargo de otros actores (¿niños?) mientras se llevan al demonio encadenado por el ángel (véanse los vv. 437-438) y quedan en escena el ángel y Alejo para poder decir sus últimos parlamentos (vv. 443-446).

CAPITÁN	Señor, aqúeste hombre hemos hallado con los vestidos propios ⁶⁹ con que Alejo salió desta ciudad, y a lo que dice trocó con él por ir más encubierto,	450
EMPERADOR	Decid: ¿do le dejastes, forastero? Contad la verdad toda, que yo os juro, por mi cetro imperial y mi corona, que os libre de una acerba y cruda muerte. ⁷⁰	455
FORASTERO	Muy alto Emperador, al punto sea ⁷¹ con rigurosa mano ejecutada en mí una sentencia nunca oída si no os dijere todo lo que pasa sin que de la verdad me aparte un punto. Hacia Jerusalén peregrinando topé un mozo hermoso y bien dispuesto, el cual me dijo y aun rogó le diese mis pobres ropas por aquestas tuyas, y yo luego cumplí su mandamiento y no supe más dél, aunque me dijo que le diese mis ropas por las tuyas. Y si sintiera el gran enojo y daño que Vuestra Majestad ha recibido, como de un vivo fuego dél huyera y a vuestro adelantado aviso diera. ⁷²	460 465 470
SABINA	¡Oh princesa desdichada cual nunca jamás se vio! Antes viuda que casada la que más se vio ensalzada y en un punto más perdió. Bien eres tirano, Amor, pues destramaste en un punto tan estremada labor haciendo de mí un trasumpto de desventura y dolor.	475 480

⁶⁸ En este punto los personajes de Alejo, el Ángel y el Demonio abandonan la escena para dar paso a otra localizada en el palacio imperial de Roma.

⁶⁹ *proprios*: aquí, con el sentido de 'iguales'.

⁷⁰ La expresión *acerba y cruda muerte* es idéntica a la ya empleada en el v. 213.

⁷¹ Este «Forastero» es el mismo personaje que anteriormente ha aparecido como un pobre peregrino (véanse los vv. 323 y ss.).

⁷² Los actores presentes en escena la abandonarían en este punto para dar paso al soliloquio de Sabina.

	Alejo, estas demasías no caben en vuestro aviso. ⁷³ ¡Qué alegres fueran mis días si como sois un Narciso os volviérades Macías! ⁷⁴	485
	¡Qué varón, qué gentileza, qué gracia, qué discreción! En el saber, Salomón; Sansón en la fortaleza; en hermosura, Absalón. ⁷⁵	490
	No es justo buscar consuelo a tan grande desventura, pues no me permite el cielo gozar de tan gran ventura: amar quiero desconsuelo. ⁷⁶	495
ALEJO	La ciudad santa ⁷⁷ es ésta que aquí veo, a do mi redemptor, con amor puro, salió con tal empresa ⁷⁸ y tal trofeo, pasando de la muerte el trago duro. Y pues su majestad ya mi deseo con tal bonanza ha puesto en el seguro y amado puerto, a su sepulcro quiero ir adorar ⁷⁹ con corazón entero.	500
	Adórote, sepulcro, do el cordero santísimo, después de haber vencido la muerte con su muerte en el madero, dejando al pecador enriquecido, depositó su cuerpo verdadero por tres días, de mil llagas herido, y por reconocer mi gran bajeza, no entro donde estuvo tal alteza.	505
		510

⁷³ *aviso*: ‘proceder con discreción’.

⁷⁴ Sabina acusa a su esposo de egoísta y de preocuparse tan sólo de lo que a él le interesa (y ser por ello como el mítico *Narciso*), y reclama que cumpla su papel de esposo diligente con su mujer (y en tal caso sería el poeta *Macías*, figura por antonomasia del enamorado).

⁷⁵ Alusiones a personajes del Antiguo Testamento a quienes se asociaba con las virtudes que enumera Sabina.

⁷⁶ En este punto quien interpretara a Sabina saldría de escena para dejar paso al monólogo de Alejo.

⁷⁷ *La ciudad santa*: es decir, Jerusalén.

⁷⁸ *empresa*: ‘acción, cometido, designio de hacer algo’.

⁷⁹ *ir adorar*: en la lengua del siglo XVI la preposición *a* podía quedar absorbida delante de una palabra que comenzara por la misma letra, especialmente si se trataba de un infinitivo.

*Romance*⁸⁰

Habiendo ya San Alejo este sepulcro adorado y todos los otros santos lugares ya visitado, por inspiración divina en un navío se ha entrado, y como de su sustento viniese tan descuidado, no metió mantenimiento: ⁸¹ sólo en Dios es su cuidado.	515
Y para mejor orar, en un rincón apartado de la nao se ha escondido, para no ser estorbado. Por tres días el piloto del santo se ha olvidado y en todos estos tres días no comió Alejo bocado.	520
Gran tormenta a este tiempo en el mar se ha levantado, tan terrible y espantosa que mil veces anegado creyeron ser el navío.	525
El piloto se ha acordado de San Alejo y que luego le busquen había mandado: halláronle de rodillas en aquel rincón orando.	530
Arrepentido el piloto, perdón le había demandado y que ruego a Dios por todos humilmente le ha rogado.	535
Hace Alejo su oración; el mar luego se ha amansado y con bonanza el navío a Italia había aportado.	540
Conoce Alejo su patria y dello no le ha pesado;	545
	550

⁸⁰ Este romance sin duda sería recitado por algún actor (¿un doctrino?) a modo de narrador, quizá mientras quien interpretara a Alejo permaneciera a un lado del escenario.

⁸¹ *mantenimiento*: ‘comida y bebida’.

ve que Dios lo permitía
y ansí luego ha caminado
para la ciudad de Roma,
do fue nacido y criado.

ALEJO	De un cabo a otro el pueblo he paseado; no me conoce nadie en toda Roma. Bendito sea mi Dios, que ansí provee con su clemencia mis necesidades, que bien conozco ser permisión suya. Mi padre es éste y no hablalle cierto ⁸² es cortedad ⁸³ topándole en la calle. Señor, por caridad, una limosna me dad, por amor de vuestro hijo Alejo, de quien yo soy grande amigo.	555 560
EUFEMIANO	Eterno Dios, ¿qué es esto? ¿Qué he oído? El corazón me salta y mis pesares todos se han renovado en esta hora. Decidme nuevas dél, amigo mío.	565
ALEJO	Delante de su esposa y madre quiero, si vos mandáis, decillas por entero.	570
EUFEMIANO	Id a la emperatriz y a la princesa, ⁸⁴ decildes lo que dice este buen hombre y cómo vamos ya, mientras descansa, que vendrá fatigado del camino.	
ALEJO	La gracia del Señor os acompañe y prospere continuo ⁸⁵ en su servicio.	575
MADRE	Vengáis en hora buena, peregrino.	
ALEJO	Y a vos, alta princesa de su gracia, como desea Alejo, vuestro esposo, y lo ruega al Señor cada momento.	580
SABINA	¿Cómo sabéis vos, ¡oh hermano mío! que mi esposo de mí tiene memoria? No es posible que tanto bien alcance quien tan infortunada en todo ha sido, mas no me maravillo, porque veo que justamente paga mi deseo.	585
ALEJO	Alejo y yo tenemos tan unida,	

⁸² *cierto*: 'ciertamente'.

⁸³ *cortedad*: 'falta, error'.

⁸⁴ Esta orden indica que habría al menos algún actor más en escena que representara el papel de criado de Eufemiano. ¿Quizá el camarero que aparece más adelante?

⁸⁵ *continuo*: continuamente.

	tan sincera amistad en sus secretos que, por su boca misma, ⁸⁶ en esta vida no creo yo hay amigos más perfetos,	590
	y sé que sois, señora, tan querida de Alejo, con purísimos afectos, y desde entonces creo, mi señora, que siempre vuestra imagen en él mora.	
	Este hábito que traigo es el de Alejo; el mío trae él y con él queda triunfando deste mundo loco y vano para subir mejor al alto cielo.	595
MADRE	¡Ay hijo mío! ¿Qué aspereza es esa en un cuerpo tan tierno y delicado?	600
	¡Venid a consolar a vuestra esposa y a vuestra madre y desdichado padre!	
SABINA	¡Oh si llegase ya el dichoso día!	
EUFEMIANO	Espero en Dios de verlo por mis ojos. Llevad aposentar este buen hombre y sea cual mi persona regalado.	605
CAMARERO	Señor, al punto cumplo el mandamiento.	
ALEJO	No quiero, hermano, más desta escalera; debajo della viviré contento.	
CAMARERO	Por cierto, amigo mío, yo quisiera hacer lo que decís, mas descontento le será al senador en gran manera.	610
ALEJO	Por Dios, no me estorbéis mi buen intento.	
CAMARERO	¿En sólo aqueso estriba tu deseo? Tú estás desatinado a lo que creo.	615
	¡Mirad la vil criatura en qué ha parado, que viene a sujetarse la Fortuna debajo de los pies deste cuitado y no se le da dello cosa alguna!	
	Por cierto, tú me tienes admirado: ¡que escojas antes esa hidionda cuna que estar muy regalado a tu contento y no sujeto al agua, polvo y viento! ⁸⁷	620
NIÑO	¡Mira el monazo ⁸⁸ viejo do se ha puesto para coger el pan a los chiquitos!	625

⁸⁶ *por su boca misma*: 'según él mismo'.

⁸⁷ En este punto el actor que interpretara el personaje del camarero abandonaría el escenario para dar paso a la llegada de los niños.

⁸⁸ *monazo*: aquí, con el sentido metafórico de 'pordiosero'.

	Aguja, ⁸⁹ Gasparillo; ⁹⁰ allega presto si quieres dar de risa dos mil gritos. ¿Qué te parece deste, que compuesto está para criar cuatro perritos? ⁹¹	
	Dale con esa vara y tente afuera, que yo le doy con ésta en la mollera.	630
ALEJO	Llegaos acá, angelitos, y daremos gracias a nuestro Dios, y no hayáis miedo.	
NIÑO	(El pan quiere cogernos.) No queremos. (Tente, tú, no te llegues; está quedo.) ⁹²	635
	Acójase al rincón, que le haremos pegar quinientos palos a pie quedo.	
ALEJO	Bendito sea mi Dios.	
NIÑO	¡Huir afuera! ¡Comer quería el pan la bestia fiera! ⁹³	
MADRE	¡Amigo peregrino, que aposento tomaste porque más dolor reciba! ¡Ay hijo de mi alma, cómo siento de nuevo este dolor, y en cuanto ⁹⁴ viva sin veros, sentiré mayor tormento!	640
SABINA	¡Ay desdichada esposa! ¡Oh suerte esquiva, cuando, Alejo, tan larga y triste ausencia me ha de hacer olvidar vuestra presencia!	645
PAPA	Aqueste siervo tuyo te suplica humildemente, rey del cielo, que le declares cuyo es tan gran regocijo acá en el suelo ⁹⁵ que al alma mía ha dado tal consuelo.	650
ÁNGEL	Pastor del escogido rebaño del santísimo cordero, un santo ha fallecido cuya alma está en el gozo verdadero.	655

⁸⁹ *Aguja*: 'Apresúrate'.

⁹⁰ Este segundo niño llamado *Gasparillo* no tiene asignado texto en la obra, aunque parece que sí que estaría presente en la escena.

⁹¹ Porque Alejo está en el hueco de la escalera, lugar más apropiado para que perro cuide su camada.

⁹² Este verso y parte del anterior están dirigidos en aparte al otro niño presente en la escena.

⁹³ La organización escénica de la acción es en este punto un tanto confusa: tras haber sido vejado Alejo por los niños, parece que se organiza un nuevo cuadro dramático con la entrada en escena y el planto de su madre y esposa (vv. 640-647), a la que inmediatamente sigue (quizá sin que quede el escenario vacío) la escena con el Papa y el Ángel, y la posterior búsqueda en casa de Eufemiano del santo cuya muerte ha anunciado el mensajero divino.

⁹⁴ *en cuanto*: aquí, con el sentido de 'mientras'.

⁹⁵ Tal vez esta referencia a *tan gran regocijo acá en el suelo* implica que la entrada del ángel con la noticia de la muerte del santo vendría acompañada por música y *regocijo*.

	Su cuerpo tráele y honra por entero. En casa de Eufemiano quedaron las reliquias del glorioso, a do con larga mano triunfó del mundo malo y mentiroso y al fin salió dél rico y vitorioso.	660
PAPA	¿Qué es esto, Eufemiano? ¿Tan gran don y merced has recibido de la divina mano?	665
EUFEMIANO	Muy santo padre, si ha sido servido Dios de darme tal bien, no lo he sabido.	
CAMARERO	Señor, ¿si es por ventura el peregrino que era encubierto muy santa criatura? Entrar quiero y mirallo, que si es muerto el santo que demandan, él es cierto. Amigo peregrino, hola; hermano, hablad. Sin duda él cierto es ido su camino. ¡Válgame Dios, qué olor da estando muerto! Él ha alcanzado ya el seguro puerto. Veamos qué ha dejado escrito de su vida este glorioso. ¡Jesús, y qué apretado el puño tiene! No soy poderoso; sacarle don será de algún dichoso.	670 675
EUFEMIANO	Señor y padre santo, aquí falleció el bienaventurado y me ha causado espanto un escrito pequeño que apretado tiene en su mano, para vos guardado.	680 685
PAPA	Señor, a lo que entiendo, aunque soy pecador y tan indigno, con humildad pidiendo ese papel al santo peregrino, nos le dará placiendo al rey divino. Varón santo, escogido de Dios, por su bondad e inmenso amor os ruego seáis servido de dar a este indigno este favor: que lea yo el escrito en vuestro honor. Pues no me dio el escrito. Alguno hay entre nos tan buen cristiano	690 695

	a quien quiere el bendito hacer este favor tan soberano. Comiencen a probar de mano en mano.	700
EUFEMIANO	Santo varón, por Dios eterno os pido me otorguéis tan gran bien en este día.	
MADRE	Siervo de Jesucristo, sed servido de dar tan gran contento al alma mía.	705
SABINA	Santo de Dios escogido y amado, por la Virgen santísima os ruego y por Jesús también, su hijo amado, me sea vuestro escripto a mí otorgado.	710
PAPEL	«En nombre de Dios Padre y de Dios Hijo, Jesucristo, santísimo cordero, y del Espíritu Santo, el cual bendijo mi alma en sumo amor, firme y entero, por cuya virtud fui con regocijo en su fe santa, y único heredero de un muy ilustre senador romano: Alejo soy, mi padre es Eufemiano.»	715
PADRE	¡Oh hijo mío caro! En diez y siete años no he caído ⁹⁶ en engaño tan raro. ¡Perdido he mi sentido, pues tanto tiempo os he desconocido!	720
MADRE	¡Ay lumbre de mis ojos! ¡Cuán ciegos han estado y cuántos días doblastes mis enojos, y cómo te encubrías pudiéndome causar mil alegrías!	725
SABINA	¡Ay dulce amado mío, y qué crueldad conmigo habéis usado! ¿A do está vuestro brío? ¿Así me habéis dejado y así mi corazón habéis llagado? Pasar mi vida espero como la tortolica que ha perdido su dulce compañero, que aborrece su nido y el agua clara y árbol florecido. ⁹⁷	730 735

⁹⁶ Nótese cómo ésta es la única referencia temporal presente en la obra, pero es necesaria para transmitir al público la intensidad del drama que supone para la familia de Alejo haber convivido tanto tiempo con él sin conocer su verdadera identidad.

EMPERADOR	Pues ya en tal trance y muerte lastimosa no hay a tan grave llaga humana cura	740
	y aquella celestial y eterna rosa fue al cielo, descubriendo su hermosura, dejando fría y seca la escabrosa espina que sostuvo su figura, y al fin, con grande triunfo y gran vitoria,	745
	goza el eterno premio de la gloria, la fiesta, el regocijo, el gran trofeo y el supremo contento y alegría que el celebrar de Alejo el himeneo deseó que se hiciese al alma mía	750
	conviértase con llanto este deseo en celebrarle exequias este día, y en hacerle un solenne enterramiento y dar al cuerpo un rico monumento.	

Fin

⁹⁷ Recuérdese que, desde los bestiarios medievales, la tórtola era símbolo de la viuda casta, que guarda la fidelidad conyugal al esposo muerto.

NOTAS TEXTUALES

Como se ha mencionado en la introducción a esta edición, las variantes que existen entre los diferentes testimonios cotejados son, salvo casos excepcionales, poco significativas: modernizaciones (*perfeto/perfecto*), arcaísmos (*Salomón/Salamón, darles/dallas*), erratas de imprenta (*anchnra*), etc.

Título un ángel y un demonio *A M* : un ángel, un demonio *B RoMo*

1 clara *A M RoMo*: clera *B*

7 recibido *A B RoMo* : recibido *M*

34 cerimonias *A B RoMo* : ceremonias *M*

37 apercebir *A B RoMo* : apercibir *M*

51 extremo *A B M* : extremo *RoMo*

57 perfeto *A B M* : perfecto *RoMo*

73 perfeto *A* : perfecto *B M RoMo*

109 echastes *A B RoMo* : echaste *M*

117 Jerusalén *A M* : Jerusalem *B RoMo*

144 Señor, el anillo quiero *A B RoMo* : *Antes de este verso, M añade lo siguiente* SABINA Señor, el anillo

152 estraña *A B M* : extraña *RoMo*

163 estraña *A B M* : extraña *RoMo*

164 Jerusalén *A B M* : Jerusalem *RoMo*

174 ángeles *A M* : angels *B RoMo*

alaben *A M RoMo* : alaban *B*

196 cansados...día *A B RoMo* : *Entre este verso y el siguiente, M añade el interlocutor* EUFEMIANO

208 invenciones *A M RoMo* : invecciones *B*

216 permitan *A M* : permiten *B RoMo*

232 cuán *A B M* : cuál *RoMo*

234 deste *A M* : dese *B RoMo*

235 Dadme *A M* : Dame *B RoMo*

236 cual *A B M* : que *RoMo*

237 permisión *A B M* : permiso *RoMo*

alcanza *A M RoMo* : alcanzo *B*

242 a *A M* : omitido *B RoMo*

244 al *A B M* : el *RoMo*

turbaba *A B RoMo* : turbada *M*

245 sentimiento *A M RoMo* : sentimiento *B*

250 de *A B M* : omitido *RoMo*

254 Jerusalén *A B M* : Jerusalem *RoMo*

256 fuerte *B M RoMo* : fuede *A*

261 todo *A B RoMo* : a todo *M*

264 toda *A M* : todo *B RoMo*

274 muy *A B RoMo* : omitido *M*

280 llenos *A B RoMo* : llenas *M*

290 perfetamente *A M* : perfectamente *B RoMo*

301 docientos *A B RoMo* : doscientos *M*

314 pague *A M* : page *B RoMo*

317 todos...casa *A B RoMo* : *Entre este verso y el siguiente, M añade el interlocutor* ALEJO

323 romero *B RoMo* : ramero *A M*

326 mandardes *A* : mandárades *B RoMo* : mandares *M*

327 que *A B M* : pue *RoMo*

330 estraña *A B M* : extraña *RoMo*

335 Qué es esto *A B M* : Qué esto *RoMo*

338 porque...desnudarme *A B RoMo* : *Entre este verso y el siguiente, M añade el interlocutor* ALEJO

343 Este *A B M* : de *RoMo*

- 344 humilmente *A B RoMo* : humildemente *M*
346 acabe *A M* : cabe *B RoMo*
351 Jerusalén *A B M* : Jerusalem *RoMo*
364 estrañas *A B M* : extrañas *RoMo*
366 darles *A M* : dallas *B RoMo*
393 anchura *A M RoMo* : anchra *B*
404 creer *A M* : crer *B RoMo*
420 ¡Libradme de aquesta muerte, / oh redemptor verdadero! : ¡Oh redemptor verdadero / libradme de
aquesta muerte! *B RoMo* : omitido *A M*
425 pecado *A M RoMo* : peceado *B*
449 desta *A B RoMo* : de esta *M*
461 Jerusalén *A B M* : Jerusalem *RoMo*
462 y *A M* : omitido *B RoMo*
479 estremada *A B M* : extremada *RoMo*
480 trasumpto *A* : trasunto *B M RoMo*
489 Salomón *A M* : Salamón *B RoMo*
491 en hermosura *A B M* : en la hermosura *RoMo*
505 cordero *B M RoMo* : cordera *A*
508 pecador *A RoMo* : peador *B*
524 rincón *A M* : ricón *B RoMo*
543 y *A M* : a *B RoMo*
544 humilmente *A B RoMo* : humildemente *M*
568 nuevas *A M* : nueva *B RoMo*
569 quiero *A M* : quero *B RoMo*
572 decildes *A M RoMo* : decidles *M*
590 creo *A B RoMo* : creyo *M*
perfetos *A B RoMo* : perfectos *M*
616 Mirad *A M* : Mira *B RoMo*
621 hidionda *A B M* : hedionda *RoMo*
635 llegues *A M* : lleges *B RoMo*
649 humilmente *A B* : humildemente *M RoMo*
661 triunfó *A M RoMo* : tripunhó *B*
676 Válgame *A M* : Válame *B RoMo*
679 escripto *A B RoMo* : escrito *M*
686 escripto *A M* : escrito *B RoMo*
702 Comiencen *A B RoMo* : Comience *M*
704 otorguéis *A M* : otorgéis *B RoMo*
706 al *A M* : omitido *B RoMo*
710 escripto *A M* : escrito *B RoMo*
735 tortolica *A M RoMo* : tortoliea *B*
739 tal *A B RoMo* : omitido *M*
750 al *A B M* : omitido *RoMo*
752 celebrarle *A M* : celebrarme *B RoMo*
753 solenne *A B RoMo* : solemne *M*

3/12/2008