



Competencia entre compañías: la escenificación de *Nabal Carmelo* por comediógrafos y jesuitas^{1*}

Carlos-Urani Montiel Contreras
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Resumen

La actividad pedagógica auxiliar del teatro dentro del *Ratio studiorum* fue incorporando paulatinamente las lenguas romances como eje argumental de sus piezas con el objetivo de ser parte íntegra de la vida cotidiana en las urbes españolas de mediados del siglo XVI. El tema de este estudio es la confluencia de técnicas de representación, motivos literarios y preocupaciones sociales, provenientes de distintos ámbitos dramáticos, pero convergentes en la celebración de fastos según el calendario académico o litúrgico. Las obras analizadas son la *Tragicomedia de Nabal del Carmelo*, escrita a finales de la década de 1550 por el P. Juan Bonifacio, y el anónimo *Auto de Naval y de Abigail*, incluido en el *Códice de autos viejos*. La expansión de la dramaturgia jesuita –del aula a la calle– permite este tipo de acercamiento, que sugiere que el teatro erudito de colegio y el popular fueron prácticas escénicas paralelas en constante competencia.

Palabras clave: Juan Bonifacio – teatro popular – representación — auto sacramental

1.-* La base de este ensayo fue presentada como ponencia en las *Primeras jornadas de teatro del Siglo de Oro español y novohispano*, celebradas en la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México (octubre, 2011). El tema específico de la reunión fue la presencia jesuita en la dramaturgia y teatralidad de la época áurea.

Abstract

The auxiliary pedagogical activity of the theater in the *Ratio studiorum*, gradually incorporated Romance languages as an axis for its plots, with the aim of becoming a full-fledged part of the daily life in the Spanish cities during the mid-16th century. The subject of this study is the examination of the confluence of performance techniques, literary motifs, and social concerns, coming from different dramatic traditions but converging in the religious *fiestas* marked on the academic or liturgical calendar. The works analyzed: *Tragicomedia de Nabal del Carmelo*, written at the end of the decade of the 1550's by Father Juan Bonifacio, and the anonymous *Auto de Naval y de Abigail*, included in the *Códice de autos viejos*. The expansion of the Jesuit dramatic art –from the classroom to the streets– allowed a type of reconciliation in which college and popular theater can be understood as parallel scenic practices in constant competition.

Keywords: Juan Bonifacio – popular theater – performance — sacramental auto

Introducción

Sabemos que el teatro humanístico y escolar, regulado desde el programa de estudios de la Compañía de Jesús, fue una actividad pedagógica auxiliar dentro del ministerio de la educación y que incorporó paulatinamente las lenguas romances para ser parte íntegra de la vida cotidiana en las urbes que alojaban a sus institutos. Juan Oleza sugiere que el teatro religioso popular y el erudito de colegio son prácticas escénicas simultáneas que comparten un mismo origen, que estaban en constante roce y convivencia, y que sufrieron “la presión de un público popular que transforma de día en día el espectáculo religioso en espectáculo profano”,² sacándolo del atrio para ponerlo a disposición de los profesores jesuitas y de las nacientes compañías de comediantes. Y es este entrecruzamiento lo importante del asunto. En el segundo tercio del siglo XVI, continúa Oleza, “las clases dominantes necesitan un instrumento ideológico de gran alcance público”, mientras que las dominadas “experimentan una progresiva necesidad de espectáculos públicos”.³ La exigencia de ambos sectores sociales propició el ejercicio teatral fuera de las iglesias, en calles, cortes y colegios, al tiempo que incitó la profesionalización del espectáculo. La representación como negocio, la demanda de público, la oposición e histrionismo entre las compañías fueron potenciando poco a poco las labores de quienes pagaban, de los consumidores y de quienes ofrecían y brindaban la función.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo se concentra en el estudio y comparación de un mismo tema literario llevado a las tablas desde distintas prácticas escénicas que llegaron a competir por audiencia en las representaciones patrocinadas por los colegios, el clero o instituciones civiles para celebrar determinadas fechas del calendario académico o litúrgico en las metrópolis más importantes de la monarquía hispana, como lo fueron Córdoba, Sevilla, Medina del Campo, Murcia, Madrid, entre otras. El teatro religioso popular/comercial provocaba en el espectador principios que sustentaban la

2.– Oleza, 1984, p. 7. El concepto de *práctica escénica* remite a “datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc. [...] y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas” (Oleza, 1984, p. 6).

3.– Oleza, 1984, p. 8.

base civil del entramado político. Alfredo Hermenegildo, al tratar sobre “Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI”, afirma que “la Iglesia católica ha tendido a definirse como «sociedad perfecta» y, en consecuencia, como estructura capaz de *competir* con la civil y ordenarla según sus propios criterios”.⁴ El esfuerzo de ambas coincidió en la tensión por controlar el carácter civil y devoto de la vida urbana, y por el empleo del ejercicio dramático en beneficio de uno u otro.

Dicho entrecruzamiento, además de exponer los elementos convergentes y divergentes –a nivel de argumento, espacios escénicos, elementos cómicos y técnicas de representación– entre la *Tragicomedia de Nabal del Carmelo*, del P. Juan Bonifacio, y el anónimo *Auto de Naval y de Abigail*, conservado en el *Códice de autos viejos*, tiene por objeto exhibir la oferta espectacular a la que el público tuvo acceso en el periodo de formación de la industria dramática española. El punto de partida es interesante, dado que ambos textos no han merecido un análisis comparativo exhaustivo y este caso pretende valorar las características de cada uno de los dos textos estudiados y exhibir la influencia y contacto entre estas prácticas escénicas del siglo XVI. Hablaré, por tanto, de los grupos promotores de las puestas en escena: la Asistencia Española de la Compañía de Jesús y las compañías teatrales que recorrían la Península rentando su espectáculo y que se daban cita en los concursos auspiciados por autoridades civiles. El binomio distintivo entre ambas propuestas dramáticas se expresa por el carácter didáctico y moralizante respecto al componente lúdico de las escenificaciones.

El lugar de encuentro del par de “compañías” es la representación del asunto bíblico de Nabal Carmelo, recogido en el Antiguo Testamento (I Samuel, 25), y del cual reviso su argumento.⁵ David, perseguido por la ira y envidia de Saúl, se oculta en el desierto de Parán junto con sus hombres. El ejército viene exhausto y hambriento, por lo que el hijo de Isaí envía diez mensajeros rumbo a Maón para pedir auxilio a Nabal, hombre rico y opulento, quien se encuentra trasquilando en el monte Carmelo y quien niega la ayuda solicitada, pese a que sus pastores fueron anteriormente protegidos por David. Su razón es que no va a quitar los bienes de los suyos para dárselos a unos desconocidos. David, al enterarse del rechazo planea vengarse con la muerte de Nabal y de toda su familia, así que alista a sus soldados. Unos pastores dan aviso a Abigail, mujer de Nabal, quien decide preparar las provisiones, salir al encuentro de David para entregarle lo solicitado y suplicarle el perdón de su marido (figura 1).

4.– Hermenegildo, 2005, p. 33.

5.– Sigo la traducción de las Sagradas Escrituras hecha por el hispalense Casiodoro de Reina en 1569, revisada por Cipriano de Valera en 1602, y accesible digitalmente en <<http://bibliaparalela.com/>>.



Fig. 1. Anónimo, *Abigail pidiendo clemencia a David* (grabado en madera, 1476).⁶

Abigail argumenta –con visos de predicción– que el correr de la sangre no corresponde con la calidad del futuro rey de Israel, quien agradece el acto y admira las palabras de su interlocutora. Ella regresa en medio de un banquete en el que Nabal celebra embriagado, por lo que no le comunica las noticias hasta el amanecer. Cuando le relata lo acontecido, “se le amorteció el corazón, y se quedó como una piedra. Y pasados diez días el SEÑOR hirió a Nabal, y murió”. Finalmente, David manda buscar a Abigail pidiéndole que sea su mujer; ella se muestra agradecida y acepta.

La Compañía de Jesús a escena

Aunque se podrían dar por supuesto algunos fundamentos del teatro escolar adoptado por los jesuitas (sobre todo si contemplamos la especialización de esta publicación), creo pertinente repasar pasajes puntuales de textos fundacionales de la Sociedad de Jesús que remiten a la preocupación de los Padres por regular los ejercicios escénicos en y desde sus colegios.

Los jesuitas recorrían el escalafón social por medio de la confesión, ya que el sacramento era clave y expresión de la fe o de la conversión del creyente y marcaba su inicio hacia el camino de la salvación. La soberanía y omnisciencia del creador era compatible con el actuar de hombres libres puestos a prueba en todo caso y circunstancia. Si el hombre gozaba de albedrío para evitar el pecado y superar la tentación, se debía a la guía de conciencia y a la confesión suministradas por la Compañía, que intentó por todos los medios –y el teatral fue uno de los predilectos– reducir esa posibilidad física y moral de que los devotos erraran sus pasos.

Así, la producción teatral jesuita se concibió como una actividad pedagógica auxiliar dentro del ministerio de la educación. El diseño del método educativo de la Compañía renovó los antiguos pre-

6.– Biblioteca digital ARTstor, <<http://www.artstor.org>>.

supuestos del humanismo y del *modus parisiensis*, pero optó siempre por la actualidad y vigencia según el lugar de aplicación. Uno de los principios básicos fue el de potenciar el aprendizaje de la técnica retórica (*ars*) a través de ejercicios prácticos (*exercitatio*), con el fin de adquirir vocabulario, oraciones e incluso sentencias e ideas.⁷ Entre los ejercicios contemplados por los profesores estaba la representación de acciones (*actio*): diálogos o coloquios, certámenes, justas poéticas y obras teatrales, “de modo que, juntamente con las letras, vayan aprendiendo también las costumbres dignas de un cristiano”.⁸

El proselitismo de la Compañía para conseguir favores y estudiantes, llevó a los sacerdotes a extender dichos ejercicios del aula a la calle en ocasiones de especial relevancia en la vida académica de sus colegios (inicio o fin de cursos, evaluaciones o visitas) y en la vida civil-religiosa de las ciudades que hospedaban al instituto.⁹ Si el periodo vacacional de los colegios sevillanos hacia 1568 es de poco menos de un mes (del 25 de julio, día de Santiago, al 15 del siguiente mes, día de Nuestra Señora de Agosto), se debe a que el calendario escolar “se compensaba entonces con las muchísimas fiestas que había entre año, pues aún no había venido la reducción de las fiestas hecha por Urbano VIII”.¹⁰ En esos fastos, los juegos o máscaras sobresalen por su carácter de divertimento profano y por la cantidad de figuras que desfilaban por las calles organizadas en cuadrillas. Además, “las mascaradas ofrecían la posibilidad de ampliar el número de espectadores a los que la Compañía podía imbuir sus ideas, pues, por un lado, al tener lugar en la calle, estos desfiles superaban las restricciones de espacio de otras representaciones”;¹¹ mientras, por otro, el mismo espectáculo exigía un énfasis sobre los elementos puramente escenográficos. El desembolso para los disfraces de los actores/estudiantes, caballos, carros y decorados era costado por los familiares de los alumnos o los benefactores de la Compañía. De este modo, concluye Julio Alonso Asenjo, “el teatro de colegio se abrió a un público cada vez más amplio, y no solo por su orientación formativa más insistente en los factores religiosos, sino en razón de todos estos elementos señalados, que lo alejaban cada vez más del teatro que podemos llamar universitario”.¹²

Sin embargo, la participación de los jóvenes en este tipo de representaciones no estuvo exenta de tensiones y no seguía de forma rigurosa las reglas del *Ratio studiorum*, en donde se le indica al rector que, “El argumento de las tragedias y comedias... no conviene que sean sino latinas y tenerse muy

7.– Al respecto, Arantxa Domingo Malvadi nos recuerda que “Los teóricos de la educación en época renacentista consideran prioritario e indispensable para el dominio de cualquier disciplina, en primer lugar, que la persona tenga unas cualidades que lo hagan apto para el aprendizaje; en segundo lugar, creen necesario el conocimiento teórico de dicha disciplina a partir no solo de la memorización de los preceptos, sino en relación con una aplicación práctica de la misma” (2001, pp. 26-27).

8.– *Ratio studiorum*, p. 189. En lo sucesivo, las referencias al plan de estudios de la Compañía, editado por Eusebio Gil y Carmen Labrador en 1992, irán a renglón seguido.

9.– “En un momento inmediatamente posterior [al siglo XV] se desarrollan dramas diferentes, en los que frecuentemente se utilizan los temas litúrgicos, pero que ya tienen más bien un fin puramente literario, denominados *escolares*, y cuyos lugares de representación son ámbitos externos a la iglesia, para convivir a partir de la segunda mitad del siglo XVI con la poesía eucarística” (Morán Martín, 2002, pp. 69-70).

10.– Astrain, 1914, p. 580.

11.– Bernal Martín, 2005-2006, p. 4.

12.– Alonso Asenjo, 1995, p. 29.

raras veces, sea sagrado y piadoso; y no se tengan entreactos que no sean latinos y decorosos, ni se introduzca personaje alguno o vestido femenino” (p. 95). La forma en que el plan de estudios trata sobre las representaciones externas demuestra una fluctuación entre un ejercicio que distrae a sus discípulos, a los que solicita a que “No asistan a espectáculos públicos, comedias, juegos; ni a las ejecuciones de reos”, pero del cual se puede obtener provecho y entrenamiento: “a no ser eventualmente a las de los herejes; ni interpreten papel alguno en los teatros de los externos, sin obtener antes permiso de sus profesores o del Prefecto” (p. 273). Sobre las actividades de los alumnos de retórica, el programa dicta que “es conveniente que algunos de estos ejercicios más espectaculares... se tengan de vez en cuando con cierto aparato y concurrencia de oyentes más distinguidos” (p. 291). Así, la forma más efectiva de adoctrinar –no de uno a uno como en el confesionario–, sino a los pupilos, a sus padres y al grueso de la población urbana fue el espectáculo teatral fuera de las aulas.

Llama la atención la postura hacia los autos de fe antes aludida: no al de los reos, pero sí al de los herejes. Y es que hay que traer a cuento la intensidad persecutoria del Santo Oficio y lo célebre de este acontecimiento anual, tanto o más ejemplarizante que cualquier pieza escenificada del corpus religioso.¹³ La identificación entre el poder estatal y el eclesiástico provocó que un mismo objetivo fuera alcanzado desde distintos frentes (o tabladros). La instauración del culto al Santísimo Sacramento, por ejemplo, tenía como finalidad original la protesta contra las doctrinas de famosos herejes –como Berengario, quien negó la transubstanciación–, por lo que el Concilio Tridentino (sesión XIII, cap. III) otorgó a la festividad del Corpus Christi la denominación de *Triunfo sobre la herejía*. Entonces, tanto el auto sacramental como el de fe, sirvieron de medios para combatir sacrilegios, consolidar la ideología imperante y poner en las tablas las excelencias del Santo Sacramento.

La solemnidad y el aparato con que los Padres jesuitas engalanaban sus representaciones dramáticas les sirvieron para granjearse la simpatía y aplauso del público urbano. El historiador jesuita Antonio Astrain confirma que “la solicitud con que un concurso inmenso acudía a presenciar aquellos actos literarios, parecen dar a entender que nuestros Padres... consiguieron... disponerlos y ejecutarlos con un primor, que embelesaba lo mismo a los hombres doctos que al pueblo sencillo”.¹⁴ El monopolio educativo sobre las provincias españolas de la Compañía hacia la década de 1560 fue logrado mediante el auxilio de inmuebles ya establecidos, como el de Alcalá, Valencia, Valladolid, Gandía, Barcelona, Salamanca, Burgos, Medina del Campo y Córdoba (fundados durante diez años a partir de 1543), que apoyaron a otros colegios en plena formación, lo que permitió el tráfico de obras, técnicas escénicas y autores dramáticos, como los Padres Miguel Venegas, Juan Bonifacio y Pablo de Acevedo, entre otros. Tenemos noticia de que en 1556 había 18 colegios en operaciones repartidos entre las cuatro provincias que conformaban la Asistencia española.¹⁵

13.– De particular fama fueron los autos celebrados en Valladolid y Sevilla a finales de la década de 1550. La solemnidad del auto de fe del 24 de septiembre de 1559 en la capital hispalense tuvo como escenario la Plaza de San Francisco en donde desfilaron 68 reos con sambenito, de los cuales 19 fueron relajados en persona ante los ojos de unos dos mil espectadores (González de Caldas, 2000, p. 528; Boeglin, 2006, p. 109).

14.– Astrain, 1914, p. 582.

15.– Para 1585 funcionan 45 colegios: 16 en la Provincia de Castilla, 10 en Andalucía, 7 en Aragón y 12 en Toledo (Segura, 1985, pp. 310-314).

En la rica ciudad de Medina del Campo, emporio central del comercio castellano y de las transacciones bancarias, coincidían mercaderes internacionales; ahí, la Compañía halló “un auditorio receptivo, preocupado por la salvación de su alma después de la prosperidad material de la que estaban disfrutando”.¹⁶ La entrada de la Compañía a esta ciudad de la Provincia de Castilla data de 1551, año en el que también comenzaron los cursos –en casa alquilada– de gramática y de artes. Luis Fernández Martín, S. J. documenta que los jesuitas “veían cómo la juventud de Medina se criaba viciosamente por las muchas riquezas que había en ella y por el demasiado regalo que suele acompañar a la abundancia de las cosas temporales”.¹⁷ El desarrollo del famoso colegio de Medina del Campo, al que asistieron los escolares Juan de Yepes y José de Acosta, solo puede entenderse a partir del socorro monetario de nobles empresarios, como Pedro Quadrado y su esposa Francisca Manjón, a quienes se les debe la fundación oficial del instituto en 1558. Precisamente aquí ubicamos al P. Juan Bonifacio, maestro de gramática y retórica, autor del *Códice de Villagarcía*, una colección de 18 composiciones dramáticas editadas conjuntamente en 2001 por otro estudioso del teatro jesuita, Cayo González Gutiérrez.¹⁸

Durante su estancia en Medina del Campo –entre 1558 y 1567–, Bonifacio escribió la *Tragicomedia de Nabal del Carmelo* (*Nabalis Carmelitidis*), que aquí nos ocupa.¹⁹ El argumento recarga la enseñanza y el peso moral en la confesión y absolución de los protagonistas; en la obra, escrita en prosa latina y en castellano, intervienen 16 personajes con nombre propio y que pudieron ser interpretados por el mismo número de colegiales. La *Tragicomedia* consta de cinco actos divididos en escenas; a cada uno preceden prólogos y los cinco finalizan con la intervención del coro. En esos prólogos un curioso personaje, el “Intérprete”, da aviso al público, siempre en lengua romance, de lo que pasará en cada uno de los actos. Todo esto viene antecedido de un proemio que anuncia las “santas alegrías de la escena”, presume que “Esta casa obedece al ruego, y protege ya vuestro decoro, ya vuestro gobierno” y solicita que “Tú, Medina, docta, desprecia el lucro de los dineros” (p. 348). El deíctico del lugar de la puesta en escena se reafirma con la intención explícita de la pieza: “No dudes, Medina, en enviar aquí a tus hijos, no se avergüenza la plata de ser antepuesta al barro” (p. 348).²⁰ Lo mismo

16.– Burrieza Sánchez, 2004, p. 52. “En pocas ciudades llamó tanto la atención la modestia y compostura de nuestros alumnos como en Medina del Campo. Buena prueba fué de las buenas costumbres y sentimientos piadosos que aprendían de los Nuestros, el ver brotar vocaciones religiosas entre los jóvenes” (Astrain, 1914, p. 575).

17.– Fernández Martín, 1991, p. 44.

18.– Bonifacio nació en 1538 en el pueblo salmantino de San Martín del Castañar; comenzó sus estudios en la Universidad de Alcalá y luego en la de Salamanca, en donde trató con diferentes miembros de la Compañía, como el P. Antonio de Madrid por lo que decidió entrar a la Orden a los 20 años. Bonifacio dictó retórica en varios colegios, como el de Ávila y Valladolid, pero fue el de Medina del Campo el que concentró su arte dramático aun siendo novicio. Ahí fue maestro de gramática y recibió las sagradas órdenes en 1564. Tres años después lo tenemos impartiendo gramática y lengua latina en Ávila, de donde partió para fundar el Colegio de San Ambrosio de Valladolid en 1576. Al verse disminuido en salud, se retiró al Noviciado de Villagarcía donde murió, en 1606, a sus 68 años, después de haber servido casi medio siglo a la Compañía de Jesús. Para más datos biográficos y obras del P. Bonifacio, véase el libro de Félix González Olmedo (1938) y el artículo de Primitiva Flores Santamaría (2002).

19.– Bonifacio, *Tragicomedia*, pp. 347-406. Las referencias de la obra a renglón seguido pertenecen a esta edición.

20.– Existen testimonios de que el tiempo de la función del teatro de colegio, es decir, de todo el hecho o fiesta teatral con sus discursos, ceremonias y entremeses alcanzaba las cuatro horas. La *Carta del Padre Pedro de Morales*, dirigida al General Everardo Mercuriano en 1578, da relación de la festividad que al otro lado del Atlántico, “en esta insigne Ciudad de México se hizo en la colocación de las sanctas reliquias que nuestro muy santo Padre Gregorio XIII les

ocurre en la *Comedia Margarita*, analizada por Jesús Maire Bobes, cuyo mensaje anima a los individuos adinerados a favorecer a la Compañía. Con esta comedia, el Padre Bonifacio intentó “captar la benevolencia de protonotarios, condes, doctores, canónigos y ricos burgueses... Una de las buenas obras que podían practicar los poderosos y ricos era apoyar y retribuir a la Compañía de Jesús; así, se facilitaba su entrada en el reino de los cielos”.²¹

Al inicio de la *Tragicomedia de Nabal del Carmelo*, los lamentos de David sirven de digresión para que el espectador se entere de la travesía del personaje, de sus victorias y de su mala fortuna, que se extiende desde el anuncio de la muerte del profeta Samuel hasta el sufrimiento del ejército durante el primer acto. El argumento bíblico cuenta que Nabal niega la ayuda por desconocimiento, a pesar de que los mensajeros le recuerdan que sus pastores han estado con David. Así que el segundo acto de la obra de Bonifacio pone en las tablas a tres de esos pastores –Thyrsis, Bato y Palemón– para que avalen dicha estada y anticipen el mal trato que reciben de su señor Nabal. Es hasta el tercer acto que la acción dramática se empalma con el asunto bíblico, e introduce el descontento de los soldados mediante dos personajes: Polífago y Despótimo, quienes culpan a su líder por llevarlos a la muerte. David en respuesta ofrece su vida para saciar el apetito –en sentido literal– de los suyos. Los soldados se arrepienten y Despótimo le ruega: “Desiste, padre; perdónanos a nosotros y a ti. La temeridad juvenil hace hablar a tontas y a locas muchas veces, de lo que nos arrepentimos durante toda la vida” (p. 376). David, entonces, manda a los mensajeros al monte Carmelo donde Nabal los desprecia, David enfurece y Abigail resuelve templar su ira.

Al inicio del cuarto acto sale de nuevo el Intérprete y advierte en verso que “Presto fenecerá sus malos días / el rústico Nabal, y será muerto; / presto se acabarán sus alegrías / y Abigail tendrá seguro puerto” (p. 386). Con este aviso el público sabe lo que va a suceder, pero su expectación aumenta cuando Nabal cae enfermo repentinamente y su mujer implora (en castellano): “Mirá, señor, que os morís y que tenéis necesidad de descargar vuestra conciencia. Mirá que tenéis mucho de que dar cuenta” (p. 390). Nabal la rechaza y en consecuencia paga su culpa al morir en el tablado. Abigail lamenta la pérdida y resolución de su marido. En escena quedan los tres pastores que esperan ser nombrados en el testamento y recuerdan las malas acciones de su señor hasta que (re)aparece el *Ánima* de Nabal ante el miedo y simpleza de los rústicos que la confunden con una “res tan fraca ni transida / tan çumada y carcomida / que miralla es compassión” (p. 397). Este burlesco duelo con tintes de entremés confirma los sufrimientos que Nabal padece en el infierno y contiene la enseñanza moral de la obra. La escena presenta “elementos jocoso-burlescos que pudieran constituir auténticos entremeses al utilizar procedimientos lúdicos con los que se intenta rebajar la tensión dramática que generaba la obra central de la representación”.²²

envió”, y describe la función dominical del *Triunfo de los santos*: “Duro la representación *quatro horas* por que dicha la missa se comenzo a las ocho, y se acabo despues de las doze, aviendo muchos entretenimientos gustosos, de entremeses, canciones y musicas diferentes, ya a vna voz ya a dos y mas, que davan grande contento y consuelo” (Morales, 1579, fols. 107v-108r).

21.– Maire Bobes, 1999, p. 174. Con este tipo de exordios, anota Jesús Menéndez Peláez, “comprobamos el fuerte carácter concionante del teatro de Juan Bonifacio, a través de un «sermón camuflado» destinado a los ricos mercaderes de Medina del Campo” (2011, p. 43).

22.– Menéndez Peláez, 2006, p. 497.

En el último acto la acción regresa a David, quien pide consejo a sus soldados, los cuales asienten en que tome a Abigail por esposa y ella, tras enterarse, se arrodilla y lava los pies de los vasallos de su futuro señor. La obra termina con el Coro entonando un romance que le da sentido a la *Tragicomedia*: “No siempre mata la muerte, / que a la veces nos da vida; / a ratos es comedida / y nos trueca bien la suerte” (p. 406). La agonía de Nabal frente al público queda totalmente justificada no tanto por la ofensa ante David, sino por haber despreciado la ocasión para arrepentirse y examinar su conciencia frente a su esposa.²³ El descrédito a la introspección, la usura y la codicia condenan al rico personaje y se convierten en ocasión idónea para que sus antagonistas aprovechen su deceso, ya que “aunque faltasen algunos dones bien de naturaleza bien de fortuna, los cuales sin embargo son excelentes en Abigail, la ocasión del tiempo haría lícita la unión del lecho conyugal” (pp. 401-402).

Para el editor del *Códice de Villagarcía*, “es admirable la escena en el acto IV en que aparece el alma de Nabal”, suponemos que por el efecto en los espectadores. Cayo González Gutiérrez también resalta que “La figura de Abigail está bien tratada y conseguida, siendo uno de los elementos que dan cohesión a la obra”.²⁴ Dada la relevancia y función en escena del personaje femenino, cabe cuestionarse sobre cómo y quién interpretó la figura de Abigail. La documentación sobre el problema es escasa y las posibles soluciones abren la puerta a la interpretación. El P. Ignacio Elizalde apuntó que a pesar de las restricciones que el *Ratio studiorum* impuso a las representaciones teatrales celebradas en los colegios: “que no se introduzca ningún personaje de mujer ni se trate de asuntos amorosos-, es muy frecuente encontrar papeles femeninos, representados por bellos colegiales”.²⁵ Esta parece ser la solución más aceptada sobre el uso de representantes masculinos para asumir papeles de mujer. Además de la indumentaria que reforzaría visualmente la caracterización del colegial/Abigail, la *Tragicomedia* de Bonifacio concluye con el pacto amoroso entre David y la antigua esposa de Nabal, recursos reprimidos en las preceptivas de la Orden, pero de suma eficacia escénica para los representantes de la misma Compañía de Jesús.

Concurso de compañías teatrales

La demanda de espectáculos fue simultánea al despliegue dramático que ocurrió en toda la Península y en consecuencia, el teatro popular también se vio beneficiado. A esta práctica escénica de difícil reconstrucción se le han atribuido ciertas características –eco de la descripción de Cervantes del arte de Lope de Rueda–,²⁶ que no han hecho más que entorpecer su estudio: estilo rudimentario basado en la comicidad, sencillez de lenguaje, imitación del modelo italiano, pobreza de medios y representación. Sin embargo, contamos con documentos legales que se relacionan con el hecho teatral y que

23.– La investigadora Hilaire Kallendorf destaca a la Compañía por reubicar la meditación privada y el examen de conciencia en el escenario a una escala global, gracias a la comunicación entre su red de colegios: “this primarily inward-looking form of devotion soon turned outward both in focus and in practice. Private meditation was adapted specifically to theatrical purposes by the Jesuits in an artistic form known as the *meditatio scenica*” (2007, p. 8).

24.– González Gutiérrez, 1994, p. 488.

25.– Elizalde, 1962, p. 671. Quedan excluidas aquí las figuras alegóricas, como Metanea en la *Comedia* de Acevedo, desprovistas de toda feminidad (Roux, 1968, p. 494-495; Alonso Asenjo, 1995, pp. 96. 98. 105-106).

26.– Cervantes, “Prólogo al lector”, en *Ocho comedias y entremeses nuevos*, pp. 91-94.

conforman una sociología del espectáculo nutrida por censuras, catálogos, licencias y contratos en donde firman autoridades civiles, religiosas y grupos particulares de actores.

La distinción entre lo popular y lo sacro parece no existir; es sabido, por ejemplo, que las cofradías y los gremios eran los encargados de financiar los gastos de las fiestas litúrgicas. En un contrato de 1543, transcrito por Celestino López, leemos que el comediante Lope de Rueda se comprometió con los odreros y corredores de vinos de Sevilla por la representación del *Auto de la Asunción* en dos carros, “todo a mi costa, poniendo la gente, ropas, ángeles, cantores, la cera que llevarán los Apóstoles encendida y una cama con su cortina, por precio de 26 ducados de oro”.²⁷ En aquella ocasión, como en muchas otras, la puesta en escena fue auspiciada por el poder civil en un contexto festivo religioso. Otro testimonio perteneciente a la colección documental del municipio hispalense registra que el mismo Rueda recibió 60 ducados más ocho de premio en 1559 por “dos carros que el susodho. saco el día de la fiesta de corpus xpi con las figuras de *nabal-carmelo*”.²⁸ En esa fecha el cabildo financió la escenificación del auto del comediógrafo sevillano, quien para ese entonces ya contaba con una compañía teatral de por lo menos seis o siete actores.²⁹

El aparato escénico de Lope de Rueda está lejos de ser ingenuo y en el caso de las figuras de Nabal Carmelo debió haber ganado el concurso no solo por el texto dramático sino por su mejor proyecto de representación. Podemos recrear la maquinaria de estas competencias gracias a las *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, del filólogo José Sánchez Arjona. En dichos concursos los participantes presentaban al escribano de comisiones, según anuncio del pregonero y bajo orden del cabildo y regimiento sevillano, “las letras de los carros”, así como “los modelos” e “invenciones de carros y danzas para el día de la fiesta del Corpus Christi deste presente año [1575]”. El puesto de “Asistente desta ciudad” tenía a su jurisdicción el dictamen de los representantes. En su posada él debía de “escoger los que mejores carros y danzas fueren... y se les encarga traigan buenas representaciones y breves”. El estímulo económico se daba “al carro de mejor representación é aderezos y de mejores representantes”. Por último, para la adjudicación de los premios de los actores “debían dar una representación después de la fiesta en la casa del Asistente, en la cual se acordaba y resolvía á quiénes debían otorgarse los premios”.³⁰

Además de estos registros socio-históricos, otra fuente privilegiada para la reconstrucción de la práctica escénica populista la constituyen los propios textos dramáticos. En el caso del teatro de colegio conservamos la obra autógrafa del P. Bonifacio, pero sobre las “figuras de nabal-carmelo” que Lope de Rueda sacó a las calles sevillanas desconocemos el texto base, el auto en sí o el cuadernillo de dirección. Carmen Gallardo se cuestiona si “¿podría suponerse que la *Nabalis Carmelitidis* fuera una versión del auto de Lope de Rueda?” y adelanta que “1559 resulta excesivamente temprano para

27.– López, 1940, p. 10. En otro documento firmado también en 1543, Rueda se compromete a “hacer en un castillo, conforme desea el Mayordomo del gremio de los Sederos, el *Auto sacramental del Seno de Abrahán*, en que estén ocho personas, el uno Abrahán, el otro Lázaro y seis ánimas, por el precio de ocho ducados oro que me habéis de pagar la víspera de Pascua del Espíritu Santo” (López, 1940, p. 10).

28.– Velilla y Rodríguez, 1876, p. 49.

29.– Así se deduce del pleito legal en el que Lope de Rueda y los actores a su servicio acudieron al reclamo del pago por su trabajo (Alonso Cortés, 1903).

30.– Sánchez Arjona, 1898, pp. 53-54.

que Juan Bonifacio hubiera escrito la *Nabalis*, ya que en esa fecha tenía veintiún años y tan solo hacía dos que había ingresado a la Compañía”.³¹ Por lo que podemos inferir la influencia del teatro comercial en el de colegio a través de los profesores y estudiantes en su papel de espectadores.

También sabemos que el asunto bíblico de Nabal en el monte Carmelo era de dominio popular, ya que su versión para las tablas forma parte del repertorio disponible para el grueso de las compañías de aquella época. Me refiero al *Códice de autos viejos*, volumen manuscrito de mediados del XVI que compila 96 piezas dramáticas en español; una de ellas titulada, según su portada (figura 2), *Auto de Naval y de Abigail y David y cuatro pastores y dos soldados y un pastorcillo y una moza llamada Savinilla y un bobo llamado Jordán*.



Fig. 2. Reproducción digital de la pieza 59 a partir del microfilm del manuscrito original conservado en la Biblioteca Nacional de España.³²

El filólogo francés Léo Rouanet, en su edición del *Códice*, atribuyó el auto a Lope de Rueda bajo el argumento de “Selon toute apparence”.³³ Y aunque al leer la pieza se percibe un parentesco con las obras de Rueda, como bien sugiere y analiza Mercedes de los Reyes Peña,³⁴ ya sea por el prólogo, la intervención del gracioso y las expresiones e insultos típicos de los pasos y comedias del sevillano, la atribución sigue siendo injustificada. Lo mismo se ha venido diciendo desde la adquisición del *Códice* por Eugenio de Tapia en 1844, hasta la edición hecha por Miguel Ángel Pérez Priego a

31.– Gallardo, 2002, p. 1202.

32.– Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/auto-de-naval-y-de-abigail-y-david-y-cuatro-pastores-y-dos-soldados-y-un-pastorcillo-y-una-moza-llamada-savinilla-y-un-bobo-llamado-jordan-manuscrito--0/> >.

33.– *Auto de Naval y Abigail*, ed. de Rouanet, 1901, p. 502. Las referencias a renglón seguido pertenecen a esta edición.

34.– Reyes Peña, 1988, pp. 149-169.

finales del siglo pasado.³⁵ Lo cierto es que Lope de Rueda solo firmó contratos, demandas legales y su testamento, jamás una obra. Si bien la atribución sería injustificable, nada impide considerar al *Auto* como el texto más cercano al que las compañías teatrales, como la del representante Alonso de Cisneros y quizá la de Rueda, tuvieron acceso.³⁶ La anonimidad de las piezas para el Corpus se debe, como arguye Reyes Peña, a la poca fama de los autores y a su consideración “como obras para ser representadas, razón por la que no se imprimían y triunfaban en ellas el nombre del representante sobre el del autor”.³⁷ A fin de cuentas, era el dueño de la compañía quien suscribía el contrato de representación con las autoridades patrocinadoras, gozaba y administraba las ganancias.

El mismo título del *Auto de Naval y de Abigail...* menciona a los 12 personajes –solo la mitad con nombre propio, cuatro anónimos pastores y dos soldados– que verán acción durante la breve representación del acto único (sin rótulo explícito), pero que montado sobre un carro en movimiento podía ser itinerante y fácilmente reiterativo. La pieza no cuenta con división de actos o escenas, aunque presenta un total de 11 didascalias explícitas, lo que nos habla del control ejercido por el texto y de la movilidad de los personajes durante el espectáculo.

El prólogo de forma tradicional llama al auditorio, relata el argumento de la pieza y pide silencio: “Y porque siento salir al ricacho de Nabal dando boces, le desocupo este sitio” (p. 502). La indicación anuncia la entrada de Nabal, quien inicia su intervención hablando sobre la administración de su caudalosa hacienda y dando gritos a su criada Sabinilla. Este personaje femenino, propio de entremés, al igual que el bobo Jordán, entran a escena para aclarar el alboroto de la noche anterior, en el que el pastor bobo fue engañado para que durmiera en la puerta del corral mientras que otros pastores, “por rreyr con el, aun no se ubo acabado de dormir quando le amarraron la cochina parida a los pies”, y Jordán casi pierde la garganta a gritos y la pierna con los tirones del animal (p. 504). Así se conseguía la atención del público y comenzaba el asunto bíblico.

Los villancicos cantados por trasquiladores sirven de pausa para el movimiento escénico; primero, para la intervención del mensajero de David, seguido del reporte de los pastores a su ama; y después, para la resolución de Abigail, que remedia el daño. Pero antes de la entrevista de David y la mujer de Nabal, hay una confusión entre los soldados que aseguran ver una bestia pastando; unos dicen que es un asno, otros que un bulto, pero finalmente es el bobo Jordán, quien, al ser reconocido, está a punto de ser linchado, y ruega: “Señor, ya que me amarran, no sea mas de la una mano, por que pueda comer con la otra” (p. 510). En ese momento entra Abigail para calmar los ímpetus de David. Una octava finaliza el encuentro entre los dos personajes y resume la hazaña de la prudente Abigail. Por último, un criado es el encargado de informar a David que Nabal, al enterarse del pequeño servicio de su mujer, murió al décimo día. Todo esto fuera de escena. David entonces se alegra, agradece que de divina mano fue vengado y manda pedir a Abigail, ya que Dios la ha liberado de tan rústico hombre. Un villancico de tema amoroso que expone las consecuencias de la dama en la campaña de David pone fin a la pieza: “No tiene quien lo consuele, / que a su mal nada consuela; / el mismo entre si se duele

35.– Cañete, 1872, p. 486; y Pérez Priego, 1998, pp. 8-9.

36.– La propuesta de Pérez Priego es que el *Códice* perteneció a la compañía de Cisneros (1991, pp. 289-298).

37.– Reyes Peña, 1988, p. 150.

/ porque no ay quien del se duela, / al mejor dormir desvela / en su lecho dond'esta, / por aplacar sus dolores / por silvos sospiros da" (p. 513).

Conclusiones

La documentación conservada atestigua que la producción dramática de los colegios se apartó de las aulas para intervenir de forma plena en el devenir de las urbes hispanas en el segundo tercio del siglo XVI. El teatro jesuita, como instrumento pedagógico y social, fue la forma idónea para que los casos de conciencia de los protagonistas en escena fueran también formulados en el foro interno de un amplio auditorio. La revalorización de modelos requirió de un método capaz de seleccionar, ordenar y difundir la suficiente variedad de circunstancias que ejemplificaran la complejidad cultural junto con las circunstancias locales, de manera que fueran aplicables a otras situaciones probables. La interacción del colegio con su entorno se dio por medio del teatro que, entre propaganda y espectáculo, promovía cuestiones morales en lenguas vernáculas. La participación del público aseguró que el ejemplo fuera producto del consentimiento y del aplauso.

Mientras que la competencia con otras prácticas escénicas fomentó la profesionalización del teatro de las compañías de actores que ejecutaban las piezas del *Códice*, para los miembros de la Compañía de Jesús la colisión entre el ámbito público y el privado posibilitó el acceso a la conciencia del espectador para adoctrinarla desde las tablas. Si en la *Tragicomedia* del P. Bonifacio, la historia del rico y avariento esposo de Abigail se centra en el arrepentimiento de los soldados, en el castigo de Nabal por el deseo inmoderado de fortuna y en su reaparición como una figura alegórica para aleccionar al público; la pieza del *Códice de autos viejos*, aligera la tensión dramática superponiendo las acciones burlescas de la criada y del pastor bobo, al mismo tiempo que ensalza la valerosa actuación de Abigail, quien pudo vencer el feroz ánimo de David, e incluso logró enamorarlo. También llama la atención que el desarrollo de la acción en el *Auto de Naval y de Abigail* es menos previsible frente al constante uso de avisos explicativos en el texto del P. Bonifacio, lo que revela al teatro comercial en una fase de consolidación de técnicas dramáticas para mantener la atención del público.³⁸

A pesar de que en el binomio didáctico-lúdico el teatro de colegio pondera el carácter moralizante respecto al cómico, ambas obras respetan el argumento bíblico para que al final la bigamia sea salvada y el auditorio aleccionado al son de la música. Cada pieza subraya diferentes cargas de emoción y entretenimiento, pero coinciden en el mismo actuar gracioso y desenfadado de los pastores. Teresa Ferrer Valls explica que hacia 1568 la creciente oposición eclesiástica a la representación de obras dentro de las iglesias, fue un factor decisivo para la introducción de material cómico,³⁹ encarnado en la figura del pastor bobo. En este sentido, la presencia de elementos cómicos o jocosos en la versión del jesuita podría entenderse como una influencia del teatro comercial; es decir, que los personajes pastores en ambas obras están contruidos a partir de una misma tradición literaria, sin distinguir que

38.– Para el siglo XVII los dramaturgos retomaron el mismo asunto para elaborar comedias bíblicas, como la de *David perseguido y Montes de Gelboé*, atribuida a Lope de Vega, y autos sacramentales como *La primer flor del Carmelo*, de Pedro Calderón de la Barca, representado en las festividades del Corpus Christi en Madrid hacia 1654 (Plata Parga, 1998, p. 12).

39.– Ferrer Valls, 1984, p. 78.

actúen en obras eruditas o populares. Por último, una futura hipótesis a desarrollar estudiará el grado de influencia que la tradición comercial pudo tener en el teatro de colegio a raíz de los resultados del presente análisis, dado que esa sería la dirección de la posible influencia.

En el entorno urbano, a mitad del siglo XVI, existía una pugna teológica por estandarizar modelos de virtud en los cuales fundar la norma de comportamiento moral de aquel presente colmado de incertidumbre. Sin embargo, los muchos reinos que conformaban la monarquía hispana y que los jesuitas gestionaban a través de sus asistencias y provincias, la cantidad de novedad de cada ecosistema, producto de conquistas y evangelización de otras civilizaciones, así como el déficit de conocimiento práctico de las fuentes clásicas, hicieron de la experiencia directa –aunque esta fuera simulada en las tablas– la autoridad como medio de catalogación y juicio. Por tanto, los escenarios del teatro religioso popular y de colegio recrearon espacios de ficción donde los personajes, a prueba y error, exploraron resoluciones posibles. Las normas cristianas de comportamiento fueron punto de referencia para calibrar actitudes y ocasiones particulares. El énfasis dado por cada texto sobre tal o cual elemento promovió, en última instancia, la división de géneros dramáticos y fue formando a un mismo público dispuesto y apto ante la variedad de cada espectáculo.

Bibliografía

- ALONSO ASENJO, Julio, *La ‘Tragedia de San Hermenegildo’ y otras obras del teatro español de colegio*, Madrid, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1995.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Un pleito de Lope de Rueda; nuevas noticias para su biografía*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1903.
- ASTRAIN, Antonio, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España: Tomo II: Laínez–Borja 1556-1572*, Madrid, Razón y Fe, 1914.
- AUTO DE NAVAL Y DE ABIGAIL, ed. de Léo Rouanet, en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, vol. II, Barcelona, L’Avenç, 1901, pp. 502-513.
- BERNAL MARTÍN, María, “Algunas máscaras jesuitas del Siglo de Oro”, en *TeatrEsco*, 1, 2005-2006, pp. 1-52.
- BOEGLIN, Michel, *Inquisición y contrarreforma: el Tribunal del Santo Oficio de Sevilla (1560-1700)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2006.
- BONIFACIO, Juan, “Tragicomedia de Nabal del Carmelo”, en *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio: teatro clásico del siglo XVI*, ed. de Cayo González Gutiérrez, Madrid, UNED, 2001, pp. 347-406.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, “Establecimiento, fundación y oposición de la Compañía de Jesús en España (siglo XVI)”, en *Los Jesuitas en España y en el mundo hispánico*, ed. de Teófanos Egido, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 49-106.
- CAÑETE, Manuel, “Teatro español del siglo XVI. El maestro Jaime Ferruz y su *Auto de Caín y Abel*”, en *La Ilustración Española y Americana*, 31.16, 1872, pp. 486-487.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1985.

- DOMINGO MALVADI, Arantxa, *La producción escénica del padre Pedro Pablo Acevedo: un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- ELIZALDE, Ignacio, “El antiguo teatro en los colegios de la Compañía de Jesús”, en *Educadores*, 4, 1962, pp. 667-684.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, “El Colegio de los jesuitas de Medina del Campo en tiempo de Juan de Yepes”, en *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, ed. de Otger Steggink, Roma, IHSJ, 1991, pp. 41-61.
- FERRER VALLS, Teresa, “La problemática del teatro religioso”, en *Teatro y prácticas escénicas. I: el quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 73-82.
- FLORES SANTAMARÍA, Primitiva, “Teatro escolar latino del s. XVI: la *Comoedia quae inscribitur Margarita* del padre Juan Bonifacio”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III*, ed. de José María Maestre, Madrid, Laberinto, 2002, pp. 1179-1186.
- GALLARDO, Carmen, “La *Nabalis Carmelitidis* de Juan Bonifacio y el sabor de los clásicos”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III*, ed. de José María Maestre, Madrid, Laberinto, 2002, pp. 1201-1208.
- GONZÁLEZ DE CALDAS, Victoria, *¿Judíos o cristianos? El proceso de fe*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, “El P. Juan Bonifacio, dramaturgo”, en *Epos*, 10, 1994, pp. 467-492.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio: teatro clásico del siglo XVI*, Madrid, UNED, 2001.
- GONZÁLEZ OLMEDO, Félix, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad de Menéndez Pelayo, 1938.
- HERMENEGILDO, Alfredo, “Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI”, en *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 33-47.
- KALLENBORG, Hilaire, *Conscience on Stage: The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*, Toronto, U of Toronto P, 2007.
- LÓPEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI: estudio documental*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “Entremeses del teatro jesuítico”, en *Revista de la Facultad de Filología*, 56, 2006, pp. 495-570.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “Los jesuitas y el teatro: el *Códice de Villagarcía* de Juan Bonifacio, dramaturgo y poeta”, en Juan Bonifacio, *Códice de Villagarcía o Libro de las tragedias*, ed. de Félix González Olmedo, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 2-74.
- MAIRE BOBES, Jesús, “El *Códice de Villagarcía*: doctrina, sermón y propaganda”, en *El teatro en tiempos de Felipe II*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 163-175.

- MORALES, Pedro, *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús, para el muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano*, México, por Antonio Ricardo, 1579.
- MORÁN MARTÍN, Remedios, “Representaciones religiosas. Aspectos jurídicos de la festividad del Corpus Christi (siglos XIII-XVIII)”, en *La fiesta del Corpus Christi*, ed. de Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 67-90.
- OLEZA, Juan, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en *Teatro y prácticas escénicas. I: el quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “El Códice de autos viejos y el representante Alonso de Cisneros”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente III.1*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 289-298.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., *Códice de autos viejos: selección*, Madrid, Castalia, 1998.
- PLATA PARGA, Fernando, “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *La primer flor del Carmelo*, ed. de F. Plata Parga, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, pp. 11-72.
- “*RATIO STUDIORUM*”, en *El sistema educativo de la Compañía de Jesús*, ed. de Eusebio Gil y Carmen Labrador, Madrid, UPCO, 1992, pp. 61-295.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, vol. I, Sevilla, Alfar, 1988.
- ROUANET, Léo, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 vols., Barcelona, L’Avenç, 1901.
- ROUX, Lucette E., “Cent ans d’expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne”, en *Dramaturgie et société: rapports entre l’œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI et au XVII siècles*, vol. II, ed. de Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, pp. 479-523.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.
- SEGURA, Florencio, “El teatro en los colegios de los jesuitas”, en *Miscelánea Comillas*, 43, 1985, pp. 299-327.
- VELILLA Y RODRÍGUEZ, José de, *El teatro en España*, Sevilla, Gironés y Orduña, 1876.