

La Margarita preciosa y mercader amante, una comedia inédita del padre Pedro Salas

Ricardo Enguix

Kaunas University of Technology
ricardo.enguix@ktu.lt

Recepción: 21/02/2022, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un estudio preliminar de *La Margarita preciosa y mercader amante*, comedia atribuida al dramaturgo jesuita Pedro Salas, conservada de forma manuscrita e inédita.

Palabras clave

Pedro Salas; Siglo de Oro; Teatro jesuita; Teatro escolar.

Abstract

English title. *La Margarita preciosa y mercader amante*, an unedited drama play by Father Pedro Salas.

The aim of this paper is to carry a preliminary study of *La Margarita preciosa y mercader amante*, a drama play attributed to the Jesuit playwright Pedro Salas, preserved in manuscript form and unedited.

Keywords

Pedro Salas; Golden Age; Jesuit Theater; Scholar Theater.

Gracias al esfuerzo de investigadores como Justo García Soriano, Julio Alonso Asenjo, Jesús Menéndez Peláez, Nigel Griffin o Cayo González Gutiérrez, están siendo reconocidos por parte de la crítica el valor e importancia que tuvo el teatro escolar jesuita durante nuestro Siglo de Oro,¹ pues la ingente actividad teatral que fue llevada a cabo por las instituciones académicas de la orden ignaciana² no solo contribuyó a difundir entre la masa popular el gusto por el arte escénico, sino que también fue una cantera de autores y actores (Alonso Asenjo 1995: 35-38). Textos teatrales que, en su gran mayoría, se han conservado de forma manuscrita,³ aglutinados, por lo general, en códices facticios diseminados en distintas bibliotecas de varios continentes; hecho que no solo ha condicionado que la labor de los citados investigadores se haya mostrado especialmente ardua, sino que hoy en día sigue dificultando el acceso de estas obras a todo aquel que quiera estudiar el corpus teatral ignaciano, quedando lastrada, por consiguiente, su investigación.

Un buen ejemplo de esta circunstancia puede observarse en la figura del padre Pedro Salas,⁴ dramaturgo jesuita cuya obra conservada, aún inédita, se ha preservado en varios códices, en concreto en el manuscrito Ms. 9/2570 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, que incluye ocho piezas atribuíbles a Pedro Salas,⁵ y el manuscrito Ms. 338 del Archivo de España de la Com-

1. Durante décadas se minusvaloró el teatro jesuita por parte de la crítica, debido, en parte, a que los propios historiadores de la Compañía consideraban sus producciones como meros ejercicios pedagógicos (González Gutiérrez 1994: 68), y por el hecho de que para algunos estudiosos era un teatro que no tenía interés “ni por su invención ni por su mérito”, como señalaban Gayangos y Vedia (Alonso Asenjo 1995: 14), o simplemente por considerar mediocres las plumas que componían estas obras, como en el caso de Othón Arróniz (1977: 30). Postulados que, gracias a la atención crítica que ha recibido el teatro jesuita en los últimos tiempos, han quedado atrás. Puede consultarse una revisión de la bibliografía básica acerca del teatro jesuita en Martínez Quevedo (2014).

2. Para hacerse una idea de la magnitud del fenómeno teatral jesuita puede consultarse la base de datos *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* —en adelante *CATEH*— dirigida por Julio Alonso Asenjo, que alberga centenares de fichas de espectáculos teatrales y parateatrales organizados por la Compañía.

3. Si bien algunas piezas jesuitas fueron impresas en la época, como *El fénix de España* del padre Calleja o la *Comedia de san Francisco de Borja* del padre Bocanegra, el grueso de la producción dramática de la Compañía se ha conservado de forma manuscrita.

4. Nacido en Madrid en enero de 1585, ingresó en la Compañía en mayo de 1602. Pasó gran parte de su vida en el colegio de san Ambrosio de Valladolid, centro educativo en el que ejerció, principalmente, de maestro de Retórica y Gramática. Falleció el 13 de septiembre de 1664 (Menéndez Peláez 2007: 123).

5. Cuatro de estas piezas reflejan en sus manuscritos de forma explícita la autoría del padre Salas —en concreto el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado*, *Beato Luis Gonzaga*, el *Coloquio de la Escolástica triunfante* y *Babilonia nueva*, el *Auto sacramental del casamiento dos veces y hermosura de Raquel*, y el *Auto sacramental de Ruth*—, mientras que las cuatro restantes —*El soldado estudiante que es la niñez del beato Luis Gonzaga*, *El niño constante, que es la historia de Chicacata* y *Chicatora*, el *Coloquio de la estrella del mar*, y el *Auto de la hambre del mundo*— han sido atribuidas al ingenio de Pedro Salas por el hecho de estar alojadas en el códice entre las obras

pañía de Jesús, que recoge, entre los folios 68r-120r, la comedia de *La Margarita preciosa y mercader amante*, obra objeto de estudio de este trabajo.⁶

El texto manuscrito de *La Margarita preciosa*

Al estar contenida la pieza en un códice facticio, la numeración que acabamos de apuntar aparece, escrita a lápiz, en la parte baja del recto de cada folio, mientras que en la esquina superior derecha encontramos la numeración que le dio el copista del texto, que comprende los folios 1r-52r. Por otro lado, la obra fue transcrita por una sola mano y su texto está dispuesto a una columna. Copista que, a nuestro juicio, no puede identificarse con el padre Pedro Salas, pues el manuscrito presenta numerosas lagunas y erratas. Buen ejemplo de esto puede observarse en el folio 103v, donde encontramos una sección integrada por octavas reales en la que faltan varios versos, tal y como evidencia la siguiente cala textual:

MARGARITA	Ante su trono y celestial presencia.
CELIO	¡Oh, Margarita!, visto lo que dices mi pecho de justicia lleno falla que con esos herrados y con clavos sirvan en casa humildes como esclavos.

La laguna que presentan estos versos no solo es manifiesta a nivel métrico, pues al menos faltarían siete versos de una octava y cuatro de otra, sino que, además, se evidencia en el plano argumental, ya que el arranque de la intervención de Celio no concuerda con el verso que declama Margarita. Esta y otras omisiones imposibilitan cifrar de forma precisa la extensión de la obra, aunque, a tenor de nuestros cálculos, estimamos que contaba con, al menos, tres millares de versos que gozan de una notable polimetría, pues cerca de un 12% estarían

arriba citadas. También se le han atribuido, como recoge Urzáiz Tortajada, algunas de las composiciones contenidas en el manuscrito Ms. 9/2571 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, en concreto la *Comedia del hijo de sí mismo* y la *Tragedia del triunfo del alma o padrino desposado* (2002: 588), aunque en ellas no se hace referencia explícita al jesuita madrileño, y la *Comedia alegórica de la bachillería engañada*, localizada en el manuscrito Ms. 9/2572 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (CATEH, ficha 162), a las que habría que sumar la comedia *El domine Lucas y la fiesta en el aire*, atribuida al ingenio del padre Salas por Barrera y Leirado (1860: 352), pieza cuyo único testimonio manuscrito se habría perdido (García Soriano 1945: 329). Obras que, en su conjunto, apenas han recibido atención por parte de la crítica.

6. Buena muestra de la escasa atención que han recibido tanto la obra dramática del padre Salas en general como la comedia que nos ocupa en particular es el hecho de que esta no figura en los catálogos y repertorios de Fajardo (f. 33r), Durán (ff. 420r-420v), Médel del Castillo (1735: 205), García de la Huerta (1785: 210), Mesonero Romanos (1859: 38), Alenda (1918: 494) y Barrera y Leirado, que no la incluye en la corta nómina de piezas que atribuye al padre Salas (1860: 352).

dispuestos en estrofas de origen italiano.⁷ A este respecto también estimamos oportuno señalar que, teniendo en cuenta que, en su conjunto, las redondillas y quintillas suponen casi tres cuartas partes de la composición (en concreto un 31,68% y un 41,43% respectivamente), que el romance solo está presente en un 9,31% de la pieza y que las décimas suponen otro 2,99%,⁸ podríamos conjeturar la horquilla temporal en la que fue compuesta la obra, pues si según Rodríguez López-Vázquez a partir de 1610 decae el uso de la quintilla en el teatro hispano en favor del romance y de la décima (1990: 7), la obra pudo ser compuesta durante la primera década del XVII, quizá en Soria, donde se sabe que el padre Salas ejercía como maestro de Gramática en el colegio regentado por la Compañía de Jesús en 1611 (Urzáiz Tortajada 2002: 588).

Por otro lado, que el único testimonio de *La Margarita preciosa* conservado presente secciones bastante estragadas indicaría, a nuestro juicio, que la obra gozó de gran difusión entre los colegios de la orden ignaciana, pues era bastante habitual que los centros intercambiaran piezas dramáticas entre sí.⁹

En cuanto a la posible representación del texto¹⁰ y las circunstancias que llevaron a su composición, poca información aporta el manuscrito. Uno de los datos que podría ayudarnos a ubicar la obra es el hecho de que la acción de gran parte de la primera jornada está localizada en Sevilla, tal y como se desprende de estos versos:

Salta en la playa, Lucinda,
que el sagrado Betis lava,
que ya porque un alma esclava
a Celio sus glorias rinda,
me da su flecha mi aljaba.
Esta es la bella Sevilla,
del mundo otra maravilla,
en tratos nueva Micenas,
gloria y honor de Castilla

(f. 5r)

7. En concreto en la obra habría un soneto (0,46% de la composición), una silva (0,69%) y varias tiradas de octavas reales (4,79%), tercetos encadenados (1,49%) y sextetos lira (4,79%).

8. Tan solo habría una tirada de décimas, ubicada en las postrimerías de la composición.

9. Hay que tener en cuenta que los colegios jesuitas podían organizar numerosas representaciones a lo largo del año, siendo algunas de ellas periódicas, como la celebración del inicio y final de curso, o de advocaciones locales o del centro, y otras con carácter circunstancial, como festejar las beatificaciones o canonizaciones de miembros de la Orden, por lo que, ante la ingente demanda de textos teatrales, fue habitual que las obras pasaran de un centro a otro. A modo de ejemplo de esta práctica podemos apuntar la obra protagonizada por san Francisco de Borja que fue representada en la iglesia del colegio que la Compañía regentaba en Marchena en octubre de 1671, que fue traída de Sevilla para tal fin (Lozano 2002: 330).

10. No hay noticias de la representación de la obra ni en *CATEH* ni en *CATCOM*, base de datos dirigida por Teresa Ferrer Valls que tiene por objetivo la creación de un calendario de representaciones teatrales en España durante los siglos XVI y XVII a partir de la documentación teatral conservada.

Si bien no es la única alusión a la capital hispalense que tiene lugar en la obra,¹¹ destaca por su evidente tono encomiástico. Hecho que llama bastante la atención, pues, según los catálogos jesuitas de la provincia de Castilla, el padre Salas no ejerció la docencia en el colegio que la Compañía regentaba en Sevilla, y que a nuestro parecer podría deberse a varios motivos. El primero y más lógico es pensar que se trata de la mera contextualización de la primera parte de la jornada en uno de los puertos más importantes de la época, pues no se debe olvidar el auge demográfico y comercial de Sevilla tras ser elegida por los Reyes Católicos en 1503 para ser la sede de la Casa de la Contratación, lo que supuso que con el paso de los años se convirtiera en una de las ciudades más populosas y cosmopolitas de Europa (Pérez-Mallaína 1997: 23). Sin embargo, a nuestro modo de ver, también podrían haberse dado otros supuestos. Por un lado, cabría la posibilidad de que el padre Salas escribiera la obra por encargo para ser representada en Sevilla, pues era bastante habitual que los dramaturgos de la Compañía de cierto renombre compusieran obras para otros colegios.¹² Por otro, debido a lo deturpado que ha llegado hasta nosotros el texto en algunas de sus secciones, es plausible presuponer, como quedó dicho, que el texto tuviera gran difusión y fuera de colegio en colegio, por lo que tampoco podría descartarse que la pieza original del padre Salas fuera modificada para ser escenificada en la capital hispalense, pues la adaptación de textos teatrales, e incluso su refundición, también era práctica habitual en los colegios jesuitas.¹³

En cuanto a las circunstancias para las que fue compuesta la pieza, pueden rastrearse en sus primeros compases algunas referencias a la Semana Santa; la

11. Con anterioridad a esta referencia, un personaje de origen portugués apunta que “E Sevilla a mais bella / de cantas o mundo tein” (f. 72r). Más adelante, a mediados de la primera jornada, se vuelve a mencionar la capital hispalense: “A Tirreno el mercader / en la feria de Sevilla” (f. 78r). La última alusión a la ciudad se halla en los primeros compases de la segunda jornada:

Es en España gloriosa
la gran ciudad de Sevilla,
por augusta, noble y bella,
por fértil, célebre y rica.

(f. 88v)

12. A este respecto podemos apuntar *Las glorias del mejor siglo* del padre Valentín de Céspedes, pieza compuesta para ser representada en el Colegio Imperial de Madrid con motivo de festejar el centenario de la Compañía (Arellano 2011: 27).

13. Se trata de un fenómeno bastante frecuente en el teatro jesuita, denominado *contaminatio* por Molina, y que puede darse, según sugiere el citado investigador, “en dos sentidos: de un autor sobre sí mismo, o sea *autocontaminatio*, o entre obras de autores diferentes” (2008: 234). Buen ejemplo de esto puede observarse en la *Comedia de san Juan Calibita*, alojada en los folios 63r-105v del conocido como ‘Código del padre Calleja’ (Mss 17288 de la Biblioteca Nacional de España), y el *Diálogo del beato Luis Gonzaga* del padre Ximeno, conservado entre los folios 26r-35r del manuscrito 9/2571 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, pues prácticamente la mitad de su texto está refundido del anterior, hecho que motiva que gran parte de lo dramatizado en la pieza sea incongruente con las vivencias del jesuita italiano.

primera tiene lugar en los siguientes versos, cuando se emplaza al protagonista al lugar donde hallará a Margarita:

Hoy en el puerto de Ostia
 hay mercado y feria franca,
 que Celio, el gran mercader,
 mi perla encierra en su nácar.
 Busca y hallarás, Tirreno,
 fecha un jueves de mañana,
 Celio el mercader, que es Cristo,
 y Margarita su gracia.

(f. 11r)

Referencia que, como puede observarse, se ve reforzada en el primer verso, pues al nombrarse la ciudad italiana de Ostia se está aludiendo por homofonía a uno de los elementos clave de la Eucaristía, sacramento que mediante la consagración del pan y el vino hace el memorial de la muerte y resurrección de Cristo, eventos festejados, precisamente, durante la Semana Santa.

Más clara es la siguiente alusión a esta festividad, pues al llegar las entidades malignas al mercado de Ostia se apunta que “Es feria de jueves santo, / todo es cruz y disciplinas” (f. 14r), por lo que entendemos que la obra debió ser com puesta para celebrar la Semana Santa.¹⁴

Carácter alegórico de *La Margarita preciosa*

Como bien apuntaba Menéndez Peláez, la obra que nos ocupa se funda en la metáfora de la vida como mercado basándose en el texto evangélico de la margarita preciosa de san Mateo¹⁵ (2006b: 597); temática que comparte con una pieza del jesuita Juan Bonifacio, la *Comedia Margarita*,¹⁶ compuesta combinando prosa y verso tanto en latín como en castellano, y un auto de Lope de Vega titulado *La Margarita preciosa*,¹⁷ por lo que se trata de un motivo que

14. En los colegios regentados por la Compañía de Jesús era habitual celebrar las festividades del calendario litúrgico con representaciones teatrales. A modo de ejemplo podemos apuntar el *Dialogus recitatus in Hebdomada Sancta de Passione Christi*, del padre Acevedo, representado precisamente en Sevilla durante la Semana Santa de 1572 (CATEH, ficha 33).

15. “También el reino de los cielos es semejante a un mercader que busca buenas perlas, que habiendo hallado una perla preciosa, fue y vendió todo lo que tenía, y la compró” (Mt. 13, 45-46).

16. Obra inserta en el *Liber tragaediarum* del padre Bonifacio, custodiado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura Ms. 9/2565. Goza de una edición moderna a cargo de González Gutiérrez (2000: 281-346).

17. Auto editado por Menéndez Pelayo; aportamos referencia bibliográfica completa en el apartado reservado a la bibliografía de este trabajo.

debió gozar de bastante difusión en la escena teatral de la época, tanto en los colegios jesuitas como entre las compañías de actores profesionales.¹⁸

No es momento este para realizar un estudio comparativo de las tres obras conservadas que comparten esta temática, aunque sí estimamos oportuno hacer unas apreciaciones. De estas piezas, las dos que guardan mayores paralelismos son el auto de Lope y la comedia del padre Bonifacio, pues en ambas el mercader, asesorado por varias entidades alegóricas, va rechazando los bienes mundanos que le ofrecen, aunque, como ya señalaba Menéndez Peláez, no pueden percibirse indicios del influjo de una obra sobre la otra (2006b: 611). Sin embargo, en *La Margarita preciosa y mercader amante* el motivo del mercado solo aparece en la primera jornada y, como se verá en lo sucesivo, su desarrollo difiere totalmente del planteado en las piezas de Lope y del padre Bonifacio, por lo que no pueden percibirse concomitancias entre ellas más allá del hecho de estar protagonizadas por entidades alegóricas. Además, también pueden observarse divergencias en el plano formal, pues mientras que la obra de Lope de Vega es un auto breve que no llega al millar de versos, sin división en jornadas, las de los padres Bonifacio y Salas son piezas extensas segmentadas en cinco actos y tres jornadas respectivamente.¹⁹

La presencia de personajes alegóricos en las obras teatrales jesuitas es una constante desde sus inicios y entronca con una de sus funciones principales, la difusión de doctrina cristiana, pues la dramatización de vicios, virtudes y conceptos doctrinales mediante personajes alegóricos aseguraba un mejor seguimiento por parte del público de las enseñanzas que se pretendían transmitir (Menéndez Peláez 1995: 86). En cuanto a *La Margarita preciosa y mercader amante*, el carácter alegórico de los personajes que la protagonizan se explicita directamente en la nómina de *dramatis personae* que encabeza su texto, pues en ella ya se apuntan las entidades que representa cada personaje: Celio, mercader – Cristo; Régulo, mercader – el Pecado; Celso, mercader – el Demonio, etc. A este respecto, cabría apuntar que su identidad queda también sugerida onomásticamente, como en el caso de Tirreno, personaje que representa al Hombre, Falacio, personificación del Engaño, o Albano, mercader que se identifica con el Mundo.

18. Llegados a este punto cabría citar una obra titulada *La Margarita preciosa*, compuesta a tres manos por Cáncer y Velasco, Zabaleta y Calderón de la Barca, estudiada por Alviti (2017), por su manifiesta homonimia con la pieza que nos ocupa, aunque nada tiene que ver argumentalmente con ella, pues se trata de una comedia hagiográfica inspirada en las vivencias de santa Margarita de Antioquía.

19. Ambas obras son un buen ejemplo de la evolución formal que experimentó el teatro jesuita con el paso del tiempo, ya que la *Margarita* de Bonifacio sigue el modelo del teatro escolar-universitario de raigambre clásica, con división en cinco actos, del que hacían gala las primeras composiciones jesuitas, y la del padre Salas está dividida en tres jornadas, segmentación que adoptarán, por lo general, los dramaturgos ignacianos en el XVII, en consonancia con los usos del teatro comercial de la época.

Como quedó dicho, la obra del padre Salas difiere totalmente en cuanto a su planteamiento de las composiciones de Bonifacio y Lope, pues su desarrollo se articula en base al triángulo amoroso conformado por Tirreno, Flavia —representación alegórica de la Carne— y Margarita, ya que las dos últimas se disputan el amor del primero auxiliadas por las entidades mundanas y celestiales respectivamente, propiciando que la obra del padre Salas se centre principalmente en la concupiscencia y deje a un lado el resto de vicios o ‘bienes’ mundanos; hecho que, a nuestro juicio, resulta bastante significativo por varios motivos. Uno de ellos está ligado a la función de cantera de futuros miembros de la orden ignaciana que ejercían los colegios regentados por la Compañía; no hay que olvidar que las obras representadas en los centros educativos jesuitas eran ejecutadas por sus discentes, niños y adolescentes en edad escolar que durante su periodo formativo podían sentir la llamada divina y acabar recalando en la orden por lo que había cierta predilección entre las plumas ignacianas por recrear en las tablas historias que pudieran auxiliar a los estudiantes a seguir su vocación religiosa. En este sentido es, a nuestro parecer, como debe entenderse *La Margarita preciosa*, pues viene a mostrar los beneficios de dejar de lado los placeres de la carne en favor de la virtud ante un auditorio que, especialmente en el caso de los estudiantes de los últimos cursos, podía sentirse más inclinado por la sensualidad.²⁰

Por otro lado, también estimamos oportuno señalar en este trabajo la relación temática que mantendría, a nuestro modo de ver, *La Margarita preciosa* con otra pieza del padre Salas de carácter alegórico, el *Coloquio de la Escolástica triunfante y Babilonia nueva*; obra fechada en 1611 y protagonizada por un antiguo estudiante de un colegio de la Compañía que, al continuar con sus estudios en Salamanca, pese a haberse comprometido a ingresar en la orden tras concluir su formación universitaria, sucumbe a los bienes y placeres que le ofrece el mundo, por lo que rompe su compromiso. Composición en la que tienen mayor presencia otros bienes mundanos como la riqueza, por lo que, a nuestro modo de ver, teniendo en cuenta que, tal y como apuntamos, *La Margarita preciosa* pudo haber sido compuesta durante los primeros lustros del XVII, ambas obras formarían una dupla complementaria²¹ con la que el padre Salas pretendía mostrar a los estudiantes cómo resistirse a las distintas tentaciones que pudieran apartarlos de la llamada divina impidiendo su ingreso en la orden ignaciana.

20. Aunque se tiene constancia de la asistencia a las representaciones teatrales organizadas por los jesuitas de personalidades civiles y eclesiásticas, por lo general el público que asistía a los espectáculos eran los estudiantes y sus familiares.

21. Como ya apuntamos en el apartado introductorio de este estudio, las obras del padre Salas apenas han recibido atención por parte de la crítica, por lo que tampoco podría descartarse que, entre los textos conservados del jesuita madrileño y los que se le atribuyen, hubiera otras piezas relacionadas tanto cronológica como temáticamente con *La Margarita preciosa* y el *Coloquio de la Escolástica triunfante*.

Argumento de la obra

Al ser *La Margarita preciosa y mercader amante* una pieza inédita, estimamos oportuno dedicar un apartado a desgranar su argumento con el propósito de darlo a conocer, pues se trata de un aspecto desatendido por Menéndez Peláez en el artículo que le dedicó a la pieza (2006b), al tiempo que aprovecharemos para ofrecer algunas calas textuales. La obra arranca con el motivo del mercado, pues en los primeros compases vemos juntarse en escena a Tirreno, Celso y Flavia con Régulo, Albano y Falacio para vender sus productos, de modo que Tirreno forma parte del grupo de mercaderes mundanos. La verdadera naturaleza de los bienes que venden queda representada a través de dos víctimas, una dama que cae en los embustes de Flavia y que, tras descubrir que lo que ha comprado es “alguna basura, sierpes, culebras” (f. 71v), no le queda otra que “lavar mi lodo / en Cristo, que es fuente clara” (f. 72r), y un caballero portugués que, engañado por Albano, compra “sogas y cordeles” (f. 73v) en lugar de cadenas de oro.

Mientras las entidades malignas engatusan al portugués, aparecen en escena Jacinto y Lucinda —representaciones del Amor y la Fe—, en hábito de mercaderes, con el propósito de desengañar a Tirreno, pues, sin saberlo, es esclavo del Pecado:

donde dormido en su sueño
 esclavo en su mismo error
 Tirreno está y, ¡ay dolor!,
 que hacerse el esclavo dueño
 es el engaño mayor.
 Tú, hermana, lo desengaña
 porque acabe de romper
 con estas telas de araña.

(ff. 73r-73v)

Al encontrarse los mercaderes celestiales con los mundanos tiene lugar el primer intento de Jacinto y Lucinda de salvar a Tirreno, pero este, viéndose colmado de riquezas y creyendo ser un igual entre los otros, se resiste al influjo de las entidades celestiales. Sin embargo, Jacinto y Lucinda logran hacer mella en su voluntad al nombrar a Margarita:

TIRRENO	¿Margarita? ¡Ay Dios!
JACINTO	¿Qué lloras?
TIRRENO	Lloro porque una perdí.
LUCINDA	¿Sí? ¿Es esta?

Dale Lucinda un retrato de Margarita

TIRRENO	En belleza sí, ¡qué breves fueron las horas,
---------	---

reina, que gocé de ti!
 Estos son sus bellos ojos
 que enjugaban mis enojos,
 esta es su gracia y semblante.
 ¡Ay, mal mercader amante,
 tú perdiste estos despojos!

(ff. 76v-77r)

Finalmente, las entidades celestiales le dan una carta a Tirreno en la que se indica cómo puede recuperar a Margarita, tras lo que marchan dejándolo con los mercaderes mundanos. Al descubrir Flavia el retrato y la carta de Margarita, y tras leer su contenido, en la que se hace saber a Tirreno cuál es la identidad de los mercaderes mundanos y se le insta a ir al mercado de Ostia para reencontrarse con ella,²² las entidades malignas, incitadas por Falacio, se disponen a partir para conocer la identidad del “nuevo mercader / y esta Margarita nueva” (f. 80r).

En el mercado de Ostia tiene lugar el encuentro entre Margarita y Tirreno, pero los mercaderes mundanos impiden su unión, descubriéndose la verdadera condición del hombre:

RÉGULO	¡Esclavo eres!
TIRRENO	¿Quién?
RÉGULO	¡Tú, esclavo!
TIRRENO	¿Yo?
RÉGULO	¡Sí, tú, sujeto a mí!
TIRRENO	¡Ay de mí!, que esto es así, de caer en ello acabo cuando de mi alma caí. [...] Hay tal engaño y error, que era rico lo exterior y estaba de esta manera, ¿cuántos son ricos de fuera y esclavos en lo interior?

(f. 85r)

La segunda jornada arranca con la huida de Tirreno, que, condenado a remar cual galeote por sus pecados, logra zafarse del yugo de las entidades malignas arrojándose al mar y, auxiliado por san Pedro, personaje que, según el listado de *dramatis personae* representa a la Iglesia, consigue llegar a tierra, donde lo esperan Jacinto y Lucinda. Tienen lugar entonces varias escenas de marcado carácter alegórico en las que, primero, se presenta el llanto como instrumento de

22. Recuérdese que ya se hizo alusión a estos versos unas páginas atrás.

penitencia,²³ se escenifica la redención del hombre a través de la muerte de Cristo,²⁴ y, finalmente, Tirreno obtiene el perdón divino por mediación de Margarita.²⁵ Tras estos pasajes aparece en escena Jacinto que, llevando preso a Falacio, anuncia que las entidades malignas han hecho tierra con el propósito de robar la gracia divina:

yo les vi saltar en tierra,
y aunque marchando a la sorda
tremolaban estandartes
y apellidaban victoria
los que quieren —según supe
de esta espía maliciosa,
que parece oveja mansa
y es de dentro raposa—
esa, Tirreno, robar:
la perla rica y hermosa
de Margarita estorbando
las siempre dichosas bodas.

(ff. 93v-94r)

No tarda mucho en acontecer el primer embate de las entidades malignas, desarrollado en unas escenas al estilo de las comedias de ‘capa y espada’²⁶ en las que, por mediación de Falacio, que tras ser capturado por las entidades celestiales y sometido a Lucinda muda su condición y pasa a ser el Desengaño, se frustran las intenciones de Celso y sus secuaces; de este modo, Falacio convence a Flavia, Albano, Celso y Régulo, que van apareciendo uno a uno en escena embozados, para

23. Ya tiene la del bautismo,
nadie por más agua vaya.
Esta que dan sus enojos
es la que ha más menester.

(f. 90r)

24. “Suene música y córrase una cortina donde aparezca un Cristo crucificado dando sangre de sus llagas, y con ella Lucinda y Jacinto le den algunos paños mojados a Pedro y vaya aplicándolos a las heridas de Tirreno” (f. 90v).

25. “Métenle donde estaba el Cristo y suene música, córrase otra cortina y aparezca Dios Padre en su trono y Margarita deteniendo el brazo con que estará amenazando con espada desnuda [...] Abaje Dios Padre su brazo y mire hacia donde está Tirreno, y en diciendo Pedro suene música y ciérrase el trono, y aparezca Tirreno vestido de blanco” (f. 92r).

26. Según señala Rubiera, en las comedias religiosas del Siglo de Oro era muy frecuente incluir “rasgos, lances y convenciones de otros géneros” (2022: 106) y, en particular, de la comedia de ‘capa y espada’, como sucede en *La Margarita preciosa*; pasaje cuya presencia, a priori, podría parecer un tanto forzada debido a su temática, pero, en realidad, queda justificada por el triángulo amoroso que articula la pieza, al que ya hicimos alusión páginas atrás, pues, como apunta Rubiera, se trata de escenas “marcadas por la rivalidad amorosa” (2013: 230), y, a la postre, el lance que nos ocupa concluye con Tirreno, embozado y espada en mano, protegiendo a su amada de Régulo y frustrando su raptó, pues este queda rendido a sus pies.

que muden sus trajes y finjan ser Margarita, Tirreno o Celio,²⁷ pues de esta guisa les dejará entrar en casa para robar la gracia divina, aunque su verdadera intención es juntar a la Carne con el Mundo y al Demonio con el Pecado:

¡Qué buena que anda la casa!
 Todo de risa me fino,
 ¡que yo diese en tal enredo!
 [...]
 Con la Carne el Mundo está
 y piensa que es de Dios la gracia,
 y uno tras otro en desgracia
 del mismo Dios ciego va.
 Bien al Demonio el Pecado
 junté, pues está tan junto
 que de él no se aparta un punto
 ni puede ser apartado.

(ff. 101v-102r)

El ardid termina con los entes mundanos presos, que, tras ser juzgados por Celio, son despojados de sus ricos ropajes, esclavizados y mandados a galeras:

que con esos herrados y con clavos
 sirvan en casa humildes como esclavos.
 [...]
 Idlos de sus vestidos despojando,
 que por mi cruz triunfé de todos ellos,
 sujetos queden al poder y mando
 de Tirreno, rapados los cabellos,
 descúbranse quién son y cómo y cuándo
 porque puedan los hombres conocellos,
 y no estimen el oro siendo lodo
 y de esta suerte se ejecute todo.

(ff. 103v-104r)

La tercera jornada arranca con las entidades malignas doliéndose de su cautiverio y con Celso clamando lo injusta que resulta su condición, pues considera inicuo que él fuera expulsado del cielo “porque pequé / una vez, una nomás” (f. 105v) y que el hombre pueda quebrantar la ley divina y siempre sea perdonado, hecho que mueve a Celio a liberarlas para que intenten corromper de nuevo a Tirreno con el propósito de dignificarlo:

Reconcilié la desgracia
 del hombre a Dios con mi vida,
 ve si mi sangre vertida

27. “pareces propia mujer, / Margarita finge ser / si ves a Celio o Tirreno” (f. 101v).

puede mi gracia de gracia
dejarla al hombre vendida,
mas porque tan altas prendas
no pienses se dan de balde,
doyte licencia que ofendas
libre al hombre, porque entiendas
que no es todo el padre alcalde.

(f. 106r)

A partir de este momento Tirreno será objeto de una serie de embates de las entidades malignas, que en un primer momento pretenden someterlo por mediación de Flavia, pero aunque la Carne echa el resto por conquistar a su antiguo amado, Tirreno la rechaza firmemente.²⁸ Sin embargo, pese a la negativa del hombre, Margarita quiere probarlo de nuevo para comprobar si realmente le es fiel, por lo que Tirreno sufre un nuevo asalto a cargo de Celso y Albano, que nada pueden hacer por doblegar su voluntad:

ALBANO	¿Es aquesta buena vida?
TIRRENO	Al fin no es tuya perdida, llena de engaño y cautela.
CELSO	¿Que esté aquel en tierra es bueno que tantos bienes encierra?
TIRRENO	Éstá en su centro la tierra que por eso soy Tirreno. Tú, Celso, que te atreviste al alto Dios en el cielo, no estarás bien [en] el suelo, pues más abajo caíste. ¡Vete a tus cuevas obscuras, no me aflijas más, crüel!

(f. 111r)

Tras resistirse Tirreno al influjo de las entidades malignas se reúne de nuevo con Margarita, momento en el que Celio le anuncia que, aunque es merecedor de la gloria divina, aún no es momento de que goce de ella,²⁹ por lo que deberá esperar. Pese a la resistencia del hombre, Flavia intenta una vez más doblegar su voluntad, pero el embate se ve frustrado por Lucinda, que la detiene y la abofetea; agresión que propicia que las entidades malignas se confabulen para vengar a Flavia e intenten, de nuevo, conquistar a Tirreno y robar a Margarita, pero la

28. “¿Flavia? ¡Ah llama del infierno!, / pues está en ti todo junto / deleite de solo un punto, / pena de tormento eterno / [...] / fuego cebado en aceite / que levanta más la llama, / víbora que su ponzoña / vierte después de pisada, / lengua de áspid disfrazada / que dulcemente emponzoña / [...] / ¡Vete, que al fin eres hiel / aunque vierten miel tus labios!” (ff. 109v-110r).

29. “Aún no es tiempo, Tirreno, / mira si premio tan bueno / meresce buena victoria” (f. 112r).

gracia divina les hace frente³⁰ y, auxiliada por san Pedro, Jacinto y Lucinda, hace que se retiren. En su huida las entidades malignas logran acercarse a Tirreno y acuchillarlo, dejándolo herido de muerte, hecho que supone su derrota definitiva, pues al morir el hombre puede, al fin, gozar de la gloria divina. Triunfo que es representado mediante una escena final apoteósica,³¹ a modo de retablo viviente, con la que se da fin a la obra.

Comicidad y elementos de amenización

Tal y como vimos páginas atrás, una de las funciones principales del teatro para los jesuitas era la difusión de doctrina cristiana a través del arte escénico, deviniendo sus funciones, como los propios dramaturgos jesuitas apuntaban, en un sermón disfrazado “acomodado a ganar almas”, pues, como ya indicaba el padre Acevedo, pionero en esta práctica teatral, “lo que se ve a los ojos mueve / mucho más que lo que al oído damos” (Menéndez Peláez 1995: 50). Esto propició que las piezas jesuitas, con el propósito de edulcorar el contenido doctrinal, estuvieran aderezadas con cantos, bailes o pequeños pasajes cómico-burlescos, consistentes estos últimos, principalmente, en peleas de chicos/estudiantes, escenas de pullas o cuadros cómico-satíricos (Alonso Asenjo 2002-2004: 15), que, al menos en los albores de la práctica dramática jesuita, solían guardar cierta relación con la trama principal (Menéndez Peláez 2006a: 498).

Buen ejemplo de esto puede observarse en la obra que nos ocupa, pues engastados entre las escenas que desarrollan la acción que hemos referido en el apartado anterior encontramos varios pasajes de corte lúdico que ayudan a diluir la carga doctrinal. El primero de ellos tiene lugar en la tercera jornada tras ser liberadas las entidades malignas del yugo celestial, pues estas se ponen a jugar al ‘toro de las coces’:³²

RÉGULO Que nos traes al retortero,
 con aquellos que más quiero
 juego al toro de las coces.

30. “MARGARITA. ¿A quién robar, vil canalla? / ¡Conocéis mi fortaleza, / las manos en la cabeza / volveréis de la batalla! / CELSO. ¡Oh, siempre invicta mujer! / MARGARITA. ¡No me espanta vuestra grita / ni temo vuestro poder, / diamante es mi Margarita / que aceros sabe vencer!” (f. 116r).

31. “Suenan música, córrase una cortina y aparezcan Celio de Salvador con rayos, en pie Tirreno con vestidura blanca, estrechamente unidos, Margarita detrás uniéndolos con los brazos, debajo Régulo, Celso y Albano, Flavia a los pies de Tirreno, Falacio amenazando a estos con un azote, Jacinto un poco más arriba coronando a Tirreno, y estén todos hasta que se acabe la comedia, si es posible, sin pestañear ni moverse” (f. 120r).

32. Los jesuitas eran muy dados a emplear juegos infantiles en sus representaciones (Alonso Asenjo 1995: 47). De hecho, el juego del toro de las coces ya aparece en la *Tragedia Lucifer Furens* del padre Acevedo, una de las primeras piezas teatrales jesuitas compuestas en suelo hispano.

FALACIO Pues el toro falta aquí.

Paren

ALBANO El toro es aquel modorro
que le traigo loco así,
y después que bien le corro
corrido me corre a mí.
¡Ande la rueda!

RÉGULO ¡Está quedo!

Ande

CELSO
FALACIO A todos nos trae consigo.
¡Al loco!

Paren

ALBANO Parar no puedo,
soy de ruedas muy amigo
después que sé cómo ruedo.

(ff. 107r-107v)

A mediados de la tercera jornada asistimos a otro pasaje con el que el padre Salas pretende rebajar el carácter doctrinal de su composición, pues las entidades malignas, tras capturar a Falacio, le hacen pagar a pescozones su traición:

CELSO ¡Por ti estamos todos presos!

FALACIO ¿Por mí?

RÉGULO ¡Sí, traidor, por ti!

Cógenle entre los cuatro y péganle

FLAVIA ¡Dadle!

FALACIO ¡No me deis ahí
que estoy lleno de diviesos!

ALBANO ¡Démosle en las partes sanas!

Denle

TODOS ¡Así, así!

RÉGULO ¡No ser garlero!

FALACIO ¡Basta, por Dios, que me muero,
no ahí, que tengo almorranas!

FLAVIA Pues con aqueste chapín
yo te las quiero sanar.

(ff. 114r-114v)

La última escena de corte lúdico tiene lugar tras la derrota definitiva de las entidades malignas, pues esta se representa mediante una treta de Falacio con la que hace que los mercaderes mundanos vayan cayendo al suelo uno por uno: “Apártase a un lado Falacio, tiéndese en el suelo al umbral de la puerta cubierto con hojas, como fueren saliendo tropiecen y cayen, Jacinto y Lucinda los cojan” (f. 118v). Cuadro que estaría enlazado con el anterior, pues a fin de cuentas supone la venganza que clamaba Falacio tras ser apaleado por las entidades mundanas.³³

Como puede observarse, el carácter de los dos últimos pasajes a los que hemos hecho alusión es eminentemente cómico. A este respecto cabe señalar que estos no son los únicos elementos humorísticos con los que cuenta la composición, pues dos personajes contribuyen, principalmente, a aderezar lo representado en las tablas con toques cómicos: Albano y el Portugués.³⁴ El primero de ellos va haciendo gala de su gracejo a lo largo de toda la composición mediante comentarios jocosos con los que, por ejemplo, se burla de la fealdad de Flavia tras ser despojada de su indumentaria al final de la segunda jornada³⁵ o, al mostrarse san Pedro reticente a liberar a las entidades malignas en el arranque de la tercera jornada, le lanza una pulla haciendo alusión a un episodio bíblico protagonizado por el santo:

Piensa que son el ladrón
 todos de su condición;
 porque él flaqueó una vez
 al cabo de su vejez
 no quiere más tentación.

(f. 106v)

Personaje que, aunque puede apreciarse en él algún rasgo característico del gracioso áureo, como su cobardía,³⁶ aún está bastante alejado de esta figura,³⁷ por lo que ejerce, más bien, a modo de los graciosos ‘a medias’ que suelen apa-

33. “Pues Falacio no seré / si no quedare vengado” (f. 114v).

34. Algunos personajes se permiten proferir comentarios con cierta sorna, como Falacio, aunque su naturaleza no es principalmente cómica como la de Albano o el Portugués.

35. “ah, qué hermosa que estás, Flavia” (f. 104v).

36. Momentos antes de descubrirse la argucia de Falacio a finales de la segunda jornada, al creer Albano que se ha encontrado con Celio en vez de con Celso, manifiesta su intención de huir apuntando que quiere “acogerse a los pies / que si no me pescan vivo” (f. 102v). Intención que, además, quedaba plasmada en escena: “Albano quiera huir, vaya tras él Celso” (f. 103r).

37. Aunque en un principio las composiciones teatrales jesuitas centran su comicidad en escenas de corte lúdico-jocoso como las que acabamos de ver, con el tiempo fueron incorporando, por influjo del teatro comercial, a la figura del gracioso; personaje que, a la postre, acabó monopolizando el componente humorístico. A modo de ejemplo pueden apuntarse obras como la *Comedia de san Francisco de Borja*, del padre Matías Bocanegra, o *El soldado estudiante, que es la niñez del beato Gonzaga*, atribuida, como quedó dicho, al padre Salas, en las que se hallan graciosos plenamente desarrollados.

recer en el teatro del último cuarto del xvi (Badía 2007: 283). En cuanto al Portugués, entronca con la tradición del teatro de la generación de los actores-autores y, con su portugués macarrónico,³⁸ representa gran parte de los atributos característicos de su personaje tipo: fanfarronería³⁹ y orgullo patrio exacerbado⁴⁰ (Borrego 2015: 52); sin embargo, en lugar de ser apaleado, como solía ocurrir durante el periodo renacentista, en esta ocasión es burlado por los mercaderes mundanos, hecho que, en contraste con la altanería de la que hace gala, pondera su carácter ridículo.

Puesta en escena

Una de las principales características del teatro jesuita es la espectacularidad de sus representaciones, en las que se conjugaban, por lo general, un suntuoso vestuario,⁴¹ una esmerada y rica escenografía, y la profusión de efectos escénicos mediante el uso de complicadas tramoyas.⁴² Elemento, este último, del que no hace gala la obra que nos ocupa,⁴³ aunque sí podemos encontrar buenos ejemplos en ella del gusto por mostrar ropajes lujosos en las tablas y una cuidada escenografía. Así, por ejemplo, de la acotación que da cuenta del primer encuentro entre Tirreno y Margarita se deduce que este personaje iba lujosamente ataviado, pues se apunta que debe aparecer “lo más ricamente que ser pudiere vestida y adornada” (f. 83v), al igual que Flavia en su último embate a la voluntad de Tirreno,⁴⁴ y en la aparición de Celio en las postrimerías de la segunda jornada para juzgar a las entidades mundanas se indica que debía aparecer “en su trono [...] con insignias de oro, cetro y corona” (f. 103v).

38. Como señala Borrego, tanto el portugués como el resto de lenguas extranjeras empleadas en las obras teatrales áureas son una “mezcla de castellano con algún rasgo particular y tópico de la lengua remedada, con el fin de que el vulgo comprendiera todo el discurso” (2015: 53), hecho que se percibe claramente en la obra que nos ocupa.

39. Buen ejemplo de su fanfarronería puede observarse en estos versos, en los que se jacta de su hidalguía y afirma estar emparentado con el rey de Portugal: “Falarme moito cortés / que soy fidalgo y galán, / primo do rey Sebastián” (f. 72r).

40. “E Sevilla a mais bella / de cantas o mundo tein, / solo estuvera más ben / en Portugal que en Castela” (f. 72r).

41. Para ahondar en la riqueza del vestuario que lucían los actores en escena puede consultarse “El vestuario en el teatro jesuítico” de Jesús Menéndez Peláez.

42. Aunque pueda resultar extraño el hecho de que una orden religiosa empleara grandes sumas de dinero en sus representaciones teatrales escolares, lo cierto es que la espectacularidad de las funciones jesuitas responde, como apuntaba Flores Santamaría, a la preponderancia que recibió la imagen visual como medio de persuasión tras el Concilio de Trento (1997: 160).

43. Tan solo interviene un bofetón (Ruano de la Haza 2000: 262-264) en los primeros compases de la segunda jornada: “Dese la vuelta a una tabla y aparezca a un lado de Dios Padre Cristo” (f. 92r).

44. “Vaya saliendo Flavia ricamente adornada y cubierta con un manto” (f. 109r).

El texto, por lo general, es bastante parco en información detallada acerca del vestuario de los personajes,⁴⁵ pero si tenemos en cuenta que en el planto de Tirreno tras darse cuenta de su condición de esclavo en los últimos compases de la primera jornada se hace alusión, tal y como vimos, a la riqueza exterior de la que hacía gala, los ropajes de los mercaderes mundanos debían ser también bastante lujosos, y el hidalgo portugués debía ir ricamente ataviado en consonancia con su posición social.

Esta riqueza también quedaba reflejada en la escenografía con la que el padre Salas tenía pensado llevar a escena su obra; así, por ejemplo, al iniciarse la feria mundana se apunta en una acotación que “habrá tres tiendas adornadas lo más ricamente que se pudiere” (f. 70r), o el vaso del que le da de beber Falacio a la dama es “muy rico” (f. 71r). Pero los elementos escenotécnicos que mejor muestran el esmero con el que se debía representar la obra son, a todas luces, dos barcos móviles, uno en el que viajaban los mercaderes mundanos y otro en el que lo hacían las entidades celestiales. Las dos primeras acotaciones que presenta el texto dan cuenta del barco mundano en los siguientes términos: “Esté si es posible hecha en el tablado una nave y dentro de ella Tirreno, y Flavia y Celso [...] Dé vuelta la nave y desembarquen en el tablado los que vienen dentro con traje de mercaderes” (f. 69r). El segundo barco es descrito cuando la acción se traslada a Ostia mediante otra acotación: “esté si es posible al otro lado del tablado otra nave y dentro de ella suenen estas voces [...] después dé la vuelta y al son de chirimías salten en el tablado Jacinto, Lucinda, san Pedro, Celio y Margarita, de mercaderes” (f. 80r). Navíos que, según la acotación con la que da arranque la segunda jornada, estaban presentes en escena durante toda la representación⁴⁶ y que, de forma indirecta, dan información acerca de las dimensiones del escenario donde debía llevarse a cabo la función, pues si tenemos en cuenta que ambos bajeles daban la vuelta al tablado, este debía tener un tamaño considerable.

En cuanto al escenario nos gustaría destacar, antes de terminar con nuestro estudio, que, según se desprende de las didascalias, su fondo debía estar dividido en nichos a la manera de los corrales de comedia (Ruano de la Haza 2000: 135), pues son numerosísimas las acotaciones en las que se hace referencia al empleo

45. A excepción de los casos de Margarita y Flavia que acabamos de apuntar, y la entrada de Tirreno en escena caracterizado como náufrago en el arranque de la segunda jornada, en la que se apunta que “sale en camisa con calzones de lienzo” (f. 88r), lo habitual en el texto es que solo se haga alusión al tipo de indumentaria que llevan los personajes en escena. Sirvan de ejemplo las siguientes calas: “Salga una dama en traje de forastera” (f. 70r), “salga corriendo de soldado, desnuda la espada, Jacinto, que traiga preso a Falacio, vestido de pastor” (f. 93v), “Salga Celio de capitán” (f. 100r) y “Suenen quedito la caja, salga quedito Celso y Régulo de esclavos, y Albano de loco” (f. 111v).

46. “Suenen en la nave del mundo voces y grita de Tirreno, Régulo y Celso, Albano y Flavia” (f. 87v).

de cortinas en mutaciones rápidas y apariciones;⁴⁷ hecho al que hay que sumar, por otro lado, que la obra presenta en la jornada segunda acciones a dos alturas.⁴⁸ Por tanto, *La Margarita preciosa* sería otro testimonio que evidenciaría la adopción en las representaciones jesuitas de la división en nichos del fondo del escenario por influencia del teatro comercial.⁴⁹

Conclusiones

Como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, la comedia de *La Margarita preciosa y mercader amante* supone un claro ejemplo de que las consideraciones negativas que lastraron durante décadas el estudio del teatro jesuítico, a las que se hizo alusión al comienzo de este estudio, no eran más que prejuicios fundados, quizá, en un conocimiento vago y superficial de esta práctica escénica, pues *La Margarita* ni es un mero ejercicio pedagógico ni fue compuesta por una pluma mediocre, ya que es una buena muestra del genio artístico del padre Salas; dotes literarias que le permitieron desarrollar la temática de la margarita preciosa más allá del motivo del mercado, eje central de las otras dos obras conservadas que se inspiran en la metáfora de san Mateo, creando una pieza muy dinámica en la que se conjugan diversos conflictos que, a la postre, sirven para representar en escena el proceso de salvación del hombre, plasmando las distintas tribulaciones y tentaciones que atormentan a quien decide seguir la senda de la virtud.

A modo de colofón nos gustaría destacar que *La Margarita preciosa y mercader amante* bien podría pasar por obra del ingenio de alguno de los dramaturgos

47. Apuntamos, a modo de ejemplo, las siguientes calas documentales: “Córrase una cortina o tres y habrá tres tiendas” (f. 70r), “córrase la cortina de la tienda donde está sentada Margarita” (f. 83v), y “córrase una cortina y aparezcan Margarita, Pedro y Lucinda, Jacinto tejiendo guirnaldas” (f. 111v).

48. En el arranque de la jornada los personajes celestiales estaban ubicados en un monte del que van bajando conforme avanza la acción, tal y como anotan varias acotaciones: “Bajen de la montaña dando voces a Pedro, Jacinto y Lucinda”, “desde lo alto de la montaña arroja Pedro una tabla dentro” y “Bajan todos abajo y están aparte esperando a que llegue Tirreno” (f. 88r). A este respecto cabría apuntar que, como señala Ruano de la Haza, la representación escenográfica de los montes en el teatro de la época consistía en una rampa escalonada (2000: 192).

49. Según los testimonios que conservamos, en las primeras representaciones teatrales jesuitas se empleaban elementos escenográficos tridimensionales, similares a la arquitectura efímera que venía utilizándose en el fasto cortesano, pero con el paso del tiempo los dramaturgos de la Compañía optaron por adoptar en sus funciones la división en nichos típica del teatro de corral, como evidencian no solo obras de teatro como la que nos ocupa, sino también diversas relaciones de festejos. En cuanto a la escenografía empleada en las primeras representaciones teatrales jesuitas, puede consultarse “La *Tragedia de san Hermenegildo* en el teatro y en el arte” de Armando Garzón-Blanco, donde el citado investigador no solo da cuenta por extenso de los elementos escenográficos que intervinieron en el estreno de la *Tragedia de san Hermenegildo*, sino que también reproduce gráficamente, según su propia interpretación, algunos de ellos.

menores de nuestro Siglo de Oro, hecho que evidencia que el padre Salas, en el supuesto de no haber seguido la llamada divina, hubiera podido ganarse la vida como dramaturgo profesional. Circunstancia que comparte con otros de sus correligionarios como los padres Bonifacio, Calleja o Céspedes, por citar unos ejemplos; dramaturgos que, a nuestro parecer, acababan recalando en la Compañía de Jesús debido a la preponderancia que tenía para los jesuitas el arte escénico, pues al amparo de la orden ignaciana podían conjugar sus dotes artísticas y su espiritualidad.

Bibliografía

- ALENDA, Jenaro, “Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos”, *Boletín de la Real Academia Española*, III-XI (1916-1923).
- ALONSO ASENJO, Julio, *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- ALONSO ASENJO, Julio, “Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la *Comedia de santa Catalina* de Hernando de Ávila”, *Teatresco*, núm. 0 (2002-2004).
- ALONSO ASENJO, Julio, *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/basedatos/bases_teatro_escolar.htm.
- ALVITI, Roberta, “Aproximación a *La Margarita preciosa*, comedia hagiográfica de Zabaleta, Cáncer y Velasco y Calderón de la Barca”, *Criticón*, núm. 130 (2017), pp. 75-92.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*, dirigida por Teresa Ferrer Valls, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2007.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BORREGO, Esther, “Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos”, *Hipogrifo*, III, 2 (2015), pp. 49-69.
- CÉSPEDES, Valentín de, *Las glorias del mejor siglo*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- DURÁN, Agustín, *Catálogo general de comedias, desde el siglo XV a la segunda mitad del XVIII*, Madrid, BNE, Sig. Mss. 15033.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, BNE, Sig. Mss. 14706.
- FERRER VALLS, Teresa, *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionada en la documentación teatral (1540-1700)*, <https://catcom.uv.es/consulta/home.php?-link=Home>.
- FLORES SANTAMARÍA, Primitiva, “Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo”, *Edad de oro*, vol. 16 (1997), pp. 149-160.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- 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.
- GARZÓN-BLANCO, Armando, “La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte”, *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, eds. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de

- Oro” (II), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 19 (1994), pp. 7-125.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio. Teatro clásico del siglo XVI*, Madrid, UNED, 2000.
- MARTÍNEZ QUEVEDO, Luis Fernando, “El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm. 25 (2014), pp. 97-113.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “El vestuario en el teatro jesuítico”, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 13-14 (2000), pp. 139-164.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “Entremeses del teatro jesuítico”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, núm. 56 (2006a), pp. 495-570.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “La alegoría de la vida como feria o mercado en el teatro jesuítico: *La Margarita preciosa*”, en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail, 2006b, pp. 697-612.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “*La escolástica triunfante y nueva Babilonia* del P. Pedro Salas. La tradición del cuento del rey soberbio”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, núm. 1 (2007), pp. 123-154.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, “Índice alfabético de las comedias, tragedias y autos y zarzuelas del antiguo teatro español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740)”, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega. Tomo segundo*, Madrid, Rivadeneira, 1859.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, “La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm. 19 (2008), pp. 221-240.
- Ms. 338, Archivo de España de la Compañía de Jesús.
- LOZANO NAVARRO, Julián José, *La Compañía de Jesús en el estado de los duques de Arcos: El colegio de Marchena (Siglos XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- PÉREZ-MALLAÍNA, Pablo Emilio, “Auge y decadencia del puerto de Sevilla como cabecera de las rutas indianas”, *Caravelle*, núm. 69 (1997), pp. 15-39.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, (ed.), Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2000.
- RUBIERA, Javier, “‘De un efeto dos venganzas’: capa y espada en la comedia de santos calderoniana”, *Anuario calderoniano*, núm. 6 (2013), pp. 229-242.

- RUBIERA, Javier, “Hibridez genérica y unidad artística en la comedia de santos: el proceso de hibridación en *Lo fingido verdadero*”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, núm. 28 (2022), pp. 103-139.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La margarita preciosa. Auto sacramental*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 155-167.



