

## "Teoría y práctica de la tragedia en la *Comedia, Tragedia o Tragicomedia de Sancta Catharina* (inédita) del P. Hernando de Ávila".\*

Julio Alonso Asenjo.

Universitat de València

La *Comedia, Tragedia* o *Tragicomedia* (que todo esto puede ser) *de Sancta Catharina*<sup>1</sup> es la escenificación del comportamiento ejemplar de una santa legendaria, propia de un teatro religioso de características medievalizantes: Catalina, noble alejandrina («descendiente de reyes», v. 98; «soy hija, y no la menor, /del gran Costa, emperador» (I, 5, f. 64vb),<sup>2</sup> que a sus 18 años era maestra de santidad y sabiduría. Intrépida («que no le puso miedo el cruel Tyrano», v. 115) se presenta ante Maximino (II; o Maximiano, o, en esta obra, Majencio), emperador que persigue a los cristianos. Pero, ni los halagos, ni «las amenazas dél ni los tormentos» (v. 116) logran su apostasía. Así, pues, la encarcelan. Traídos los más renombrados filósofos del Imperio para convencerla, es ella quien, tras una larga disputa, los vence y convierte al cristianismo. El ejemplo de la Santa arrastra incluso a Faustina, mujer del emperador, para quien será una tragedia tener que aplicar sus decretos a su propia esposa. Tras los demás cristianos, se condena a la irreductible Catalina a ser triturada por unas

... ruedas con hierro barreadas,  
con sierras y navajas guarnecidas,  
las unas con las otras encontrándose

---

\* Comunicación al VII Congreso de la Sociedad Internacional para el Teatro Medieval, publicada en F. Massip, coord., *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval.*(Girona / Gerona, juliol de 1992). Barcelona, Institut del Teatre, 1996, 393-402. Las citas textuales del Prólogo se toman de su edición crítica por Jorge León Gustà, publicado en "El Prólogo a la Famosa Tragicomedia de Santa Catarina de Cristóbal Mosquera de Figueroa": *Salina. Revista de Lletres*, núm. 18, noviembre, 2004, 91-110, que podrá leerse en Anejos de *TeatrEsco/Textos*.

<sup>1</sup> Para la confección de este trabajo me ha sido imposible consultar el artículo de A. Garzón Blanco, "The Spanish Jesuit *Comedia de Sancta Catharina*, Córdoba, 1597": *Hispanic Languages and Literatures* [Louisiana State University Press, 1984], pp. 98-111.

<sup>2</sup> Las referencias se hacen al texto del aquí llamado ms. A, es decir, el ms. M-325 (antes 1299) del Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús. El texto sigue las grafías del ms. B1383 (aquí llamado HSA) conservado en la biblioteca de la Hispanic Society of America de Nueva York (cf. J. M. Regueiro - A. G. Reichenberger, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1984, 2 vols.), por representar las grafías más cercanas al autor y al estreno de la pieza. "El texto, en su conjunto, reproduce el del ms. autógrafo del autor, C. Mosquera de Figueroa, único que lo presenta sin lagunas, según la edición del mismo en G. Díaz-Plaja, C. Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas* (Madrid, R.A.E., 1955), pp. 116-121: «Prólogo que hizo el Lic[encia]do C[ristobal] M[osquera] D[e] F[igueroa] a la famosa *Tragicomedia de Sta. Catalina*, que se hizo en la Compañía de Jesús de Córdoba por el P. Fernando de Ávila».

echando mil centellas infernales,  
criadas en los duros corazones  
o pedernales de sus inventores (vv. 117-122).

Pero, por divina intervención, el mecanismo salta hecho pedazos al querer aplicárselo a la Santa:

... destrozada esta máquina por mano  
del que arrojó los ángeles del cielo  
y con ella los ásperos verdugos (vv. 123-125).

Tienen, pues, que recurrir a la decapitación; pero, ¡oh, milagro!,

cuando vierdes salir la blanca leche  
del blanco cuello de la tierna Virgen  
y vieren recibir el alma santa,  
y en las palmas de espíritus con alas,  
del color de sus nubes variadas,  
y colocarla en tálamo divino  
en el alcázar de su eterno Esposo (vv. 12-17).

Sí, los ángeles, con todos los mártires que ella había convertido y animado al martirio, vinieron a recoger su cuerpo glorioso para, en apoteosis, trasladarlo al Monte Sinaí.

La festividad de «la Rosa de Alejandría» (último v. de la pieza) se celebraba en la Iglesia Católica el 25 de noviembre.<sup>3</sup>

Esta obra dramática pertenece al teatro de Colegio jesuítico, práctica teatral ecléctica, que se inspira tanto en el teatro clásico grecolatino y humanístico, como, en muchos aspectos, prolonga el teatro medieval con su objetivo doctrinal, los temas bíblico-hagiográficos, la frecuentísima utilización de figuras alegóricas, abundante mezcla en sus piezas de unidades y aspectos cómico-satíricos, uso de escenarios múltiples, duración del espectáculo, representación en iglesias, etc.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Hasta que en tiempos recientes soplaron vientos de cierto rigor histórico. El culto de esta virgen y mártir fue suprimido en 1969 en la Iglesia Católica Romana.

<sup>4</sup> Cf. J. García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo, Gómez Menor, 1945, pp. 51s. J. L. Flechniakoska, *La formation de l' religieux en Espagne avant Calderón*, Montpellier, P. Déran, 1961; B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso español* (Salamanca, Anaya, 1967), esp. c. XIII; J. Alonso Asenjo, *La "Tragedia de San Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio* (en prensa).

## I. La *Comedia de Sancta Catharina* en su marco.

1. *En el teatro de Colegio*. Santa Catalina de Alejandría fue enaltecida como patrona de las artes y las ciencias y, por tanto, de los estudiantes. Como tal, su culto camina a la par de la evolución de los estudios en la Edad Media, dándose especialmente en los Colegios y Universidades. Como el día de San Nicolás, el de los Inocentes o, incluso, San Martín, la festividad de Santa Catalina era ocasión en toda Europa para la celebración de regocijos populares (particularmente de los muchachos), y todo género de *ludi* y representaciones, incluidas las teatrales<sup>5</sup>. Es, pues, normal que en los colegios de jesuitas, quienes en los últimos 50 años del siglo XVI acapararon la educación de niños y adolescentes en España y que pronto advirtieron la importancia de las representaciones teatrales para la formación de sus alumnos (como prolongación de usos medievales y universitarios), celebraran con un acto teatral la festividad de la Santa o en sus espectáculos dramáticos a la patrona de los estudiantes, para que éstos pudieran inspirarse en su celestial modelo.<sup>6</sup> Además, si consideramos que el ideal de la educación jesuítica era la *virtus litterata*,<sup>7</sup> el ejemplo de Santa Catalina era pintiparado<sup>8</sup> y hubiera resultado raro que no se llevara a las tablas. En efecto, esta santa se convirtió en la mártir preferida del teatro jesuítico.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> A. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen Age à nos jours* (París, 1907), cap. I y II.

<sup>6</sup> «Derramad vuestros versos soberanos, / mezclados con elogios inmortales, / en honra desta virgen Catarina, / defensa y protección desta República, / patrona de las Artes y las Sciencias, / que en este su colegio profesamos» (Prólogo, vv. 162-67). El ms. A concluye esta sección: «que en este su colegio representa / la vida de la Santa alejandrina». Santa Catalina de Alejandría era la patrona del colegio de los jesuitas de Córdoba, donde fue compuesta y estrenada la *Comedia de Sancta Catharina*.

<sup>7</sup> L. Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)* (Madrid, Alhambra, 1981), esp. pp. 273-281. D. Cantimori, *Humanismo y religiones en el Renacimiento* (Barcelona, Península, 1984), pp. 241-255.

<sup>8</sup> «¿Qué nos puede faltar en nuestra obra? / ¿Qué ejemplo podrá haber para la vida / de los que la encaminan para el cielo, / como la que veréis representada, / de Caterina, célebre en la Iglesia / Católica Romana, cuya fiesta / este colegio con razón celebra? / ¿Qué más alto sujeto que esta virgen, / descendiente de reyes, cuya mano / no quiso dar de esposa a rey del suelo, / por no negársela a su esposo Cristo, / en quien los ojos de su cuerpo y alma / puso, sin los quitar de tal objeto?» (Prólogo, vv. 90-102).

<sup>9</sup> Fue efectivamente un tema representado a menudo en ese teatro. Véanse algunos ejemplos documentados: *In honorem divae Catherinae (Egloga)* de Acevedo, en Córdoba, 1556. También, en Roma, 1566; Mesina, 1569; Aviñón, 1572; Innsbruck, 1577... Santa Catalina, virgen y mártir, fue

Para cerrar un siglo que tantas representaciones del saber y coraje cristianos de Catalina había visto, tenemos esta representación de su 'testimonio' en Córdoba. Lo modela un autor importante del teatro de Colegio, hasta ahora poco reconocido como tal, aunque sí lo haya sido alguna de sus obras, como la *Tragedia de San Hermenegildo* (Sevilla, 1591), antes de conocerse su atribución:<sup>10</sup> es el P. Hernando de Ávila, una de las figuras decisivas del teatro jesuítico español del siglo XVI, al lado de P. P. de Acevedo<sup>11</sup> y J. de Bonifacio.<sup>12</sup>

2. *Su autor.* La *Comedia de Sancta Catharina* es una más, y no la mejor, de las nueve obras que ahora podemos atribuir a H. de Ávila, sobre el que tenemos escasos datos biográficos: nació en Málaga, hacia 1558; entró en la Compañía en 1579; profesor en los colegios de Sevilla (1585-91), Baeza (1593) y Córdoba (1597). Pasó a la casa profesada de

---

«apparently a favorite subject throughout this theater», según W. H. McCabe, *An Introduction to the Jesuit Theatre. A Posthumous Work*. [ca.1940] San Luis, Missouri, J. Oldani [Institute of S. J.], 1983), p. 45.

<sup>10</sup> Prácticamente todos los estudiosos que se han acercado al teatro de colegio reconocen el valor estético de esta tragedia, que fue representada en su tenor original varias veces y sirvió de modelo a otras representaciones del tema. Véase García Soriano, 84-114; A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona, Planeta, 1976), pp. 97-104; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, I (Madrid, Cátedra, 1979), p. 100s. Sobre la importancia de esta obra en la evolución del teatro jesuítico, L. E. Roux, "Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI siècle. Première moitié du XVIIe siècle", en J. Jacquot, ed., *Dramaturgie et société : rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI siècle et au XVII siècle. II* (París, CNRS, 1968), pp. 479-523, esp. 503-508. M. J. Ruggerio, "The *Tragedia de San Hermenegildo*": *Folio*, 12, 1980 [1981], 118-128. La interpretación de Roux, sin embargo, pierde algo de su fuerza tras la datación del estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* en 1590 (por A. Garzón Blanco en *The Inaugural Production of the Jesuit "Tragedia de San Hermenegildo". Seville, 1590*. [Louisiana State University, 1976, tesis doctoral inédita] y "La *Tragedia de San Hermenegildo* en el teatro y en el arte *Estudios dedicados al Prof. E. Orozco*, II. Granada, 1979, pp. 91-108) y la datación definitiva del estreno el viernes, 25 de enero de 1591, establecida ahora por J. Alonso Asenjo, o. c., así como con la atribución del *Coloquio de Moisés* al autor de la *Tragedia de San Hermenegildo*, que expondré a continuación.

<sup>11</sup> García Soriano, 45ss.; Roux, esp. 492-503; O. E. Saa, *El teatro escolar de los jesuitas: la obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)*. Tulane University, 1973 (inédito).

<sup>12</sup> García Soriano, 230-315; F. García Olmedo, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro* (Santander, Publicaciones de la Sociedad Menéndez y Pelayo, 1938); N. Griffin, "Miguel Venegas and the Sixteenth-Century Jesuit School Theatre": *MLR*, LXVIII, 1973, 796-806; *Two Jesuit Ahab Dramas: Miguel Venegas "Tragædia cui nomen inditum Achabus", and Anonymous, "Tragædia Jezabelis"*. Exeter, Univ. de Exeter [Exeter Hispanic Texts, 13], 1976 [1977].

Sevilla en 1600. Deja la Compañía y entra en la Orden de los Mínimos en 1601.<sup>13</sup> En Sevilla y Córdoba tuvo relación con Juan de Arguijo<sup>14</sup> y con C. Mosquera de Figueroa, que se plasmó, en el primer caso, en la redacción del acto III de la *Tragedia de San Hermenegildo* y, en el segundo, en la elaboración del Prólogo de esta *Comedia de Sancta Catharina*.<sup>15</sup>

Es fácil explicar el olvido en que quedó H. de Ávila. Simplemente comparte el de otros dramaturgos jesuitas, que no vieron nunca editadas unas obras, con las que ellos no buscaban lucimiento artístico y a las que sus correligionarios otorgaban escaso aprecio a efectos estéticos. Colaboró también a ese olvido la identificación de este P. de Ávila o Dávila con otro jesuita, también llamado Fernando de Ávila, quizá pariente suyo, que desarrolló su actividad en el siglo XVII.<sup>16</sup> Finalmente, el hecho de que dejara la Compañía hizo que su nombre desapareciera de los registros de miembros de la Compañía; por ello, los jesuitas que utilizaron tal documentación no dieron con sus datos o con solo unos pocos, pese a que su nombre figurara en algunos manuscritos de sus obras y esos autores conocieran el hecho.<sup>17</sup>

Sin embargo, la figura de H. de Ávila como dramaturgo merece ser rescatada y valorada en toda su grandeza. La tradición manuscrita le atribuye las obras del ms. B1383 de la Hispanic Society of America, titulado *Hernando Dávila. Poesías*. En este ms. tenemos cuatro

---

<sup>13</sup> Cf. A. Garzón Blanco, o.c., 1976, p. 43; 1979, p.95. Uriarte, J. E. y Lecina, M., en su *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*. Parte I. Tomo I, A-B, Madrid, 1925, p. 376, *ad n.* Ávila y Sotomayor, Fernando, confiesan: «Ni en las historias de la Provincia de Andalucía, ni en los Catálogos trienales hallamos el nombre de Fernando o Hernando de Ávila o Dávila a fines del siglo XVI, en que se escribieron las obras abajo citadas». Uriarte-Lecina conocen, sin embargo, sus obras, conservadas en los mss. M-325 del APTSI, que contiene la *Tragedia de San Hermenegildo* (fol. 1r-53v) y la *Comedia de Sancta Catharina* (f. 55r-145v, de la que estos autores dicen que consta de 4 actos) y el Ms. B1383 (*Comedia de Sancta Catharina* f. 89r-181rb), que antes formaba parte de la primera colección de Sancho Rayón (cf. La Barrera, *Catálogo*, p. 513a: . También para La Barrera la *Comedia de Sancta Catharina* consta de 4 actos).

<sup>14</sup> S. B. Vranich, *Obra completa de Juan de Arguijo (1567-1622)* Valencia, Albatros Hispanófila, 1985.

<sup>15</sup> Véase nota 2.

<sup>16</sup> Se trata del P. F. de Ávila y Sotomayor. H. Serís (*Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* I [Syracuse, N. Y., Syracuse University, 1960] p. 123-25) ya distingue perfectamente a ambos autores.

<sup>17</sup> Cf. *supra*, nota 13 y la referencia al P. Hernando de Ávila en los mss. de las *Poesías* inéditas de C. Mosquera de Figueroa, ya mencionados. Lo cito como MF= Mosquera de Figueroa.

obras:<sup>18</sup> *Historia Ninives* (f. 1r-85v); *Comedia de sancta Catharina* (f. 89r-181rb); «*Comedia sin título*» (f. 185r-236r, llamada *Comedia alegórica* por Uriarte y Lecina, pero que, por su semejanza [que la tiene] con la *Historia Filerini*, yo llamo *Historia Floridevi*) y el *Colloquio de la Natiuidad de Christo nuestro Señor* (f. 237r-284r) que, como la mayoría de las obras del teatro de Colegio, permanecen en manuscrito y sin estudiar.<sup>19</sup>

También es del P. Dávila el *Colloquio de los gloriosos Juanes, Bautista y Evangelista*, que se conserva en la Colecc. de Cortes, ms.389, sign. 9-2570.

El reconocimiento de H. de Ávila como dramaturgo comienza con los estudios de Garzón Blanco sobre la autoría y estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo*,<sup>20</sup> en los que prácticamente se resuelven los problemas sobre la autoría y datación de esta tragedia largamente debatidos por los estudiosos.<sup>21</sup> Ahora ya sabemos que la *Tragedia de San Hermenegildo*, que puede competir en calidad y en ser considerada la mejor tragedia española del siglo XVI con la *Numancia* de Cervantes, fue obra de H. de Ávila, al que ayudaron, para las partes latinas, el P. M. de la Cerda y, para el acto III, Juan de Arguijo, quizá inaugurando una técnica de producción en colaboración que se repite en la *Comedia de Sancta Catharina*, cuyo Prólogo se encomendó al poeta Mosquera.<sup>22</sup>

Pero no sólo es acreedor de elogios H. de Ávila por las obras citadas, especialmente por la

---

<sup>18</sup> Aparecen reseñadas por Serís, o. c. y Regueiro-Reichenberger, o. c. Sobre escritores jesuitas, Uriarte, J. E. y Lecina, M, *Biblioteca...* Parte I. Tomo I, A-B, p. 376. Tomo II, C-Ferrusola, Madrid, 1929-30 y Uriarte, J. E., *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia Española*. Madrid, 1904-1916. 5 tomos.

<sup>19</sup> Excepto la *Comedia de Sancta Catharina* estudiada por A. Garzón Blanco en el artículo mencionado en nota 1.

<sup>20</sup> Además de las obras citadas en anteriores notas, véanse "Note on the Authorship of the Spanish Jesuit Play of *San Hermenegildo*, 1580": *Theatre Survey*, XV, 1974, 79-83; "The Jesuit *Tragedia de San Hermenegildo*, Seville, 1590": *Explorations in Renaissance Culture*, 3, 1976 [1978], 1-19. El texto de la *Tragedia de San Hermenegildo* se nos conserva en el citado M-325 del APTSI y, sin nombre de autor, ni *dramatis personæ*, ni nómina de actores, ni prólogo, ni coros, en el ms. 386 de la Colección de Cortes, sign. 9-2567.

<sup>21</sup> Cf. García Soriano, 74-114; *Hermenegildo*, 97-101; Roux, 503-508 y Alonso Asenjo, o.c.

<sup>22</sup> Gracias a la circunstancia de haberse conservado este prólogo autógrafo, disponemos ahora de su texto íntegro, pues los otros mss. donde está lo presentan con algunas omisiones o adaptado a las circunstancias de representación. Por otra parte, también las partes latinas en verso de la *Comedia de Sancta Catharina*, si atendemos a su estilo (que es el mismo de los de la *Tragedia de San Hermenegildo*), pueden atribuirse al P. M. de la Cerda.

*Tragedia de San Hermenegildo*. Ahora debemos atribuirle además el hasta ahora anónimo y excelente *Coloquio de Moisés* y la no menos lograda *Historia Filerini*, que ya García Soriano atribuía a un único autor, entonces anónimo, que de ninguna manera puede ser el P. Baltasar Méndez, a quien F. García Olmedo atribuye la *Historia Filerini*.<sup>23</sup> Sí es acertada, sin embargo, la atribución que García Olmedo hace a H. de Ávila de la *Tragicomedia Thanisdorus*.<sup>24</sup> Parece haber sido ésta la última obra de este jesuita y su testamento espiritual, pues podemos leer en palabras del príncipe los sentimientos que embargaban el ánimo del autor, que asume en su vida la decisión que aquél tomó: apartarse (más aún) del mundo.<sup>25</sup> Probablemente esta obra quedó inconclusa y en borrador al dejar Dávila la Compañía.

Las pruebas para la nueva atribución de *Coloquio de Moisés* e *Historia Filerini* a H. de Ávila parecen irrefutables. Estas dos obras y las que la tradición manuscrita atribuye a H. de Ávila muestran un mismo estilo poético, con excelente dominio y variación de todo tipo de verso y estrofas, como corresponde al gran poeta que Dávila era. Todas ellas comparten una misma técnica e idénticos recursos dramáticos.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. García Soriano, p. 190. F. G<sup>a</sup> Olmedo, o. c. 13. Sobre estas obras, cf. García Soriano, pp. 115-128 y 189-202, respectivamente y L. Fothergill-Payne, "The Jesuits as Masters of Rhetoric and Drama": *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, n<sup>o</sup> 3, 1986, 375-387 (sobre la *Historia Filerini*).

<sup>24</sup> Se conserva en la RAH. de Madrid, Colecc. Cortes, ms. n<sup>o</sup>. 442, sign. 9-2623. García Soriano, 127-131, la presenta como de autor desconocido.

<sup>25</sup> En la carta de abdicación del príncipe Tanisodoro: «...a todos juntos os propuse el deseo q. en mí ardía, y la palabra y la fe que tengo dada de seguir la vida heremítica» (f. 52r).

<sup>26</sup> No es éste el lugar para desarrollar los elementos de la prueba, para lo que remito a mi obra *La "Tragedia de San Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio*, 1995. Baste con señalar algunos rasgos de su estilo poético como la frecuente colocación de homónimos en situación de rima, cuyo caso más notable es el comienzo de la 1<sup>a</sup> parte del Entretenimiento de la *Comedia de Sancta Catharina*, donde vemos empleado continuamente este recurso a lo largo de 11 redondillas, el frecuentísimo uso de símiles marineros y de los juegos de azar; su preferencia por refranes y frases hechas de raigambre popular, por los dichos sentenciosos y expresiones lapidarias. Como recursos dramáticos pueden citarse el uso en sus obras de varias lenguas, además del latín y castellano (como italiano, catalán y portugués en la *H<sup>a</sup> Nin*; portugués y vascuence en la *Historia Filerini* e italiano en la *Tragedia de San Hermenegildo*), y múltiples hablas jergales: sayagués para los rústicos (*Coloquio de Moisés*, *Historia Filerini*, *Tragedia de San Hermenegildo*, *Comedia de Sancta Catharina*), habla de gitanos y de negros (*Tragedia de San Hermenegildo*, *Comedia de Sancta Catharina*); la inclusión de listas de juegos infantiles (*Coloquio de Moisés* I, 5, 872-891; fol. 128rb y *Comedia de Sancta Catharina*, Ent<sup>o</sup>. 3<sup>a</sup> p. 113rb; *Coloquio de Moisés* I, 5, vv. 899-926, f. 128v-129r y *Comedia de Sancta Catharina*, Ent<sup>o</sup>. 3<sup>a</sup> p. f. 112vb-113ra, etc.) y la estructuración de los entretenimientos por estos juegos, sin solución de continuidad (*Coloquio de Moisés*: I, 5, desde la entrada del zagal de Moisés; *Tragedia de San Hermenegildo*, Ent<sup>o</sup>, 2<sup>a</sup> p. vv. 3106ss; *Comedia de Sancta Catharina*, Ent<sup>o</sup>, sobre

La *Comedia de Sancta Catharina*, representada en 1597,<sup>27</sup> debió ser obra muy apreciada, ya que se conserva en tres manuscritos (fenómeno raro en el teatro de Colegio): los dos ya mencionados (A y HSA) y el Ms. 17.288 de la Biblioteca Nacional de Madrid, encuadernado con el título de *Comedias y poesías del P. Calleja*,<sup>28</sup> entre las cuales aparece una denominada *Tragicomedia de S<sup>a</sup>. Catherina*.<sup>29</sup> Pero estas obras dramáticas no son del P. Diego Calleja,

---

todo en su 3ª parte); la estructuración de las obras en variedad de actos (2, 4 o 5), separados por largos entreactos llamados normalmente "Entretenimiento"; el uso mayoritario del castellano en sus obras, a expensas del latín; el gran favor que concede a las *disputationes* (sobre el arrianismo en *Tragedia de San Hermenegildo*, II, 4 y, *adversus paganos* con controversias trinitarias y cristológicas en *Comedia de Sancta Catharina*, I, 5 y II, 5; *Tragicomedia Thanisdorus, passim*). También al juego de las equivocaciones, que a veces constituye la maraña de partes enteras de los Entretenimientos: *Tragedia de San Hermenegildo*, Entrº, 2ª p. y *Comedia de Sancta Catharina*, Entrº, 3ª p.; los gitanillos que se transforman en Amor de Ciencia y Amor de Honor en la *Tragedia de San Hermenegildo* son los mismos que convierten a Rifeo en un sosias del Engaño en la *Comedia de Sancta Catharina*, que, a su vez, reproducen las proezas de Fallacio, que se disfraza de Delicio en la *Historia Filerini* II, 4 (ms. Colecc. Cortes 399, sign. 9-2580), f. 55v-60r. H. de Ávila aprovecha dichos, versos, estrofas y secciones enteras de unas obras en las posteriores, procedimiento que muestra su máxima consistencia en la *Comedia de Sancta Catharina*. Así, las escenas de investidura de los protagonistas como caballeros o guerreros: hay dos en la *Historia Filerini*: Filerino «caballero del Mundo» (IV, 3, f. 97r-99r) y (f. 102v-105r), que se repiten con Hermenegildo (*Tragedia de San Hermenegildo*, I, 6, vv. 1030-37. 1037-1049. 1064-1088, f. 21v-23r) y Catharina (I, 4, f. 64r-64v). El martirio de Hermenegildo (*Tragedia de San Hermenegildo*, V,6) se revive en el de Catharina (*Comedia de Sancta Catharina* V, 4), donde se repiten varias estrofas de la *Tragedia de San Hermenegildo*. El drama que vive Leovigildo entre la razón de estado y su paternidad (III,2; V, 4 y 5) y el similar de Hermenegildo (I, 6; II, 2; III, 4), que se agudiza en el encuentro directo entre ambos (IV, 8), vuelve a darse y a expresarse, en muchos casos con idénticas palabras, en Majencio y su esposa en la *Comedia de Sancta Catharina* (IV, 1-4, f. 118v-134va, espec. en IV, 4). El Entretenimiento de la *Comedia de Sancta Catharina* es, en gran parte, una reelaboración del de la *Tragedia de San Hermenegildo*, con su amplio uso de la magia tratada de modo burlesco, de las tretas y embustes, a partir de la presencia de gitanos con su jerga específica y la de los negros. Hay secciones en estos textos, como el juego de la *flauta encantada*, que resultan tan semejantes que pueden servir para explicar las distintas variantes de los mss. (véase *Tragedia de San Hermenegildo*, Entrº, 2ª p. vv. 3336-3383 y *Comedia de Sancta Catharina*, Entrº, 3ª p., f.113ra-114ra); la *Historia Filerini* (IV, 3, f. 92r-94r) tiene en común con la *Hist<sup>a</sup> Floridevi* (f. 226v--230r) la aparición de Alejandro Magno, Heliogábalo y Crespo; lo cual no tiene nada de extraño, por otra parte, ya que la *H Fil* viene a ser el reverso de aquélla. Varias octavas reales que abren los Prólogos de la *Historia Filerini* (I, f. 1r; II, f. 27 y IV, f. 83r) se vuelven a encontrar en la *Comedia de Sancta Catharina* (V, 1, f. 134v y 135r y 136r, resp.) Las estrofas o versos individuales que se trasvasan exactas o con ligeras variaciones de una pieza a otra son muy numerosas.

<sup>27</sup> Cf. A. Garzón Blanco, "The Spanish Jesuit *Comedia de Sancta Catharina*, 1597".

<sup>28</sup> Lo describe La Barrera en su *Catálogo*, p. 59 (*ad n.* Calleja [Maestro Diego] e informa de su contenido el Índice del *Catálogo de las piezas de teatro que se encuentran en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. T. I. (Madrid, Blass, S. A., 1934, 2ª ed.), Tomo III (Madrid, Ministerio de Cultura, 1989), p. 128b, donde remite al T. 1 del mismo *Catálogo* (de Paz y Melia).

<sup>29</sup> La obra aparece como *Comedia de Santa Catherina, mártir* en el índice del códice. Sin embargo, lleva por título: *Tragicomedia de S<sup>a</sup> Catherina, Virg. y M. y de la disputa que tuvo con los Filósofos* (f. 106r). Llamamos a este ms. *BN*, por el lugar donde se conserva. La Barrera se refiere a esa

como, basado en razones cronológicas y siguiendo a La Barrera, ya afirma García Soriano<sup>30</sup>. Ni tampoco pueden atribuirse al para mí insuficientemente documentado P. Maestro *Francisco Calleja*, a quien nombra Paz y Melia.<sup>31</sup> O, por lo menos, no puede hacerse esto con la *Tragicomedia de S<sup>a</sup>. Catherina*, que no es sino una adaptación, con supresión del Entretenimiento y ligeras variantes, de la obra de H. de Ávila, conservada en los mss. mencionados.

Finalmente, para el Prólogo de la *Comedia de Sancta Catharina* disponemos de otro texto manuscrito, el ya mencionado del ms. de las *Poesías* inéditas de Mosquera de Figueroa, guardado en la Biblioteca Teatral de D. Arturo Sedó de Barcelona.<sup>32</sup>

## II. Teoría y práctica de la tragedia.

### 1. La práctica.

1.1. La *Comedia de Sancta Catharina* está enmarcada en un espectáculo que abarca una **dedicatoria** al obispo de Córdoba, escrita en estancias.<sup>33</sup> Sigue el **Prólogo** de Mosquera, que es de tipo mixto plautino-terenciano, donde se expone una «poética», que explica y justifica la consciente y anómala estructuración de la pieza respecto de los cánones clásicos<sup>34</sup> y, *per summa capita*, se ofrece el argumento.

La **acción**, núcleo del espectáculo, según exigencias horacianas y humanísticas se distribuye en cinco actos, entre cuyos cuatro primeros se inserta un **Entretenimiento**

---

*Tragicomedia de S<sup>a</sup>. Cath<sup>a</sup>* como «*Santa Catalina, virgen, La Rosa de Alejandría, y la disputa que tuvo con los doctores*» (o. c., p. 59).

<sup>30</sup> La Barrera, *Catálogo*, p. 59. García Soriano (p. 27, nota 3) se refiere a otra de las obras de este código, el *Diálogo sobre aquella parábola de San Lucas "Homo quidam fecit cœnam magnam"*, que, salvo en algunos detalles, coincide con el *Diálogo* del mismo título conservado en la R.A.H. ms. 385, sign. 9-2566, de principios del s. XVII. Ahora bien el P. D. Calleja, que nació h. 1641 y murió en 1725 (cf. Uriarte-Lecina, o.c., Parte I, T. II, p. 52b-54b), no pudo ser autor de tal obra (ni de otras del código que llevan fechas de los primeros años del s. XVII).

<sup>31</sup> Paz y Melia, A., *Catálogo*, n. 2826, p. 429 y n° 3030, p. 463, donde se cita la obra como: «*Santa Catalina, mártir, La Rosa de Alejandría*, por el P. M<sup>o</sup> Francisco Calleja. Tragicomedia en 5 actos...».

<sup>32</sup> Cf. Díaz-Plaja, p. 14s para las referencias.

<sup>33</sup> Son seis estancias de 14 versos, que siguen el esquema ABCABC:cDEdEFeF, ABCDBC:cDEdEFeF, ABCABC:cDEdEFeF, etc.

<sup>34</sup> («¿Pero quién ha de ser tan observante / que, por guardar las leyes de tragedia...» (v. 127). «Que la tragedia antigua era un un sujeto / no desconforme a la virtud heroica» (vv. 55s).

burlesco extensísimo en tres partes [*Orfeo y Eurídice*]. Tras la apoteosis del final aparece en el ms. *BN* una **Despedida** (un soneto), que es el *pendant* de la Dedicatoria, pues va dirigido a «su Señoría». El espectáculo duraría unas seis horas.

La pieza está escrita mayoritariamente en excelentes versos castellanos con varias breves escenas o parte de ellas en versos latinos. En su conjunto, como en general el teatro de Colegio, constituye un gran espectáculo: escenografía imponente, como la del castillo del infierno; vestuario variado, llamativo y rico: disfraces de animales (domésticos, salvajes y terrígenos), soldados y dignatarios romanos, ángeles y demonios, Plutón caracterizado de diablo y Proserpina de diablesa; ninfas, gitanos, negros, el Engaño caracterizado probablemente de Merlín...; efectos espectaculares: las ruedas de cuchillos, el estruendo de explosiones y el fulgor de los rayos, las llamaradas y humo del infierno; danzas de villanos («matachines»), coros de ninfas, ejecución del martirio en escena y mostración de una «cabeça contrahecha derramando leche», la gran apoteosis final, etc.<sup>35</sup>. El objetivo de tal espectáculo es, por una parte, contribuir a la formación retórica, religiosa y moral de los estudiantes,<sup>36</sup> que representaban y veían la obra. Por otra, tiene una finalidad encomiástica y propagandística: se quiere lograr el patrocinio del nuevo Obispo,<sup>37</sup> amén de impresionar al público cordobés, que participaría en la fiesta, a quien se mostraba en el teatro el éxito del sistema pedagógico de los jesuitas.

1.2. En efecto, el digamos *drama* de Santa Catalina es una **tragedia**, pues tiene elementos trágicos, como «martirios» o «virtud heroica» (v. 56), elevación de los personajes («grandes

---

<sup>35</sup> «Aquí salen los ángeles al entierro, con sus achas de zera blanca enzendida y los mártires que ella conbirtió en la disputa con sus insignias en las manos lleban en hombros a la santa con solene prosección hasta subilla al monte donde la enterraron, entonando en el entretanto toda la música a canto de órgano el himno de las vírgenes...» (A, fol. 134v).

<sup>36</sup> Desde esta perspectiva se explican fácilmente la extensísima escena de la disputa teológico-filosófica entre los filósofos y Catharina y aquéllas (como IV, 4) en las que los protagonistas (en especial, Catharina, Faustina y Porfirio) confiesan con arrojo y hasta con insolencia su fe, aunque (mejor, *puesto que*) esta confesión los lleva al martirio. También la «moralización» del Entretenimiento que hace Orfeo en su conclusión (vv. 696-756; f. 117v-118v).

<sup>37</sup> El obispo Francisco Reynoso parece haber sido muy estimado por los Jesuitas, probablemente porque fue un buen mecenas de la Compañía. Véase, además de la dedicatoria y despedida de esta obra, la *Oratio* que en su honor hizo el P. Martín del Río. Se conserva en el Archivo de la Provincia de Toledo: M-338 (1321), que se editó en Córdoba, 1598.

príncipes, / famosos y guerreros capitanes» --v. 57s), de estilo grave y culto,<sup>38</sup> requisitos de la Retórica tradicional que exige el Prólogo a una obra dramática para poder ser tenida como tragedia.

Desde nuestra concepción, sin embargo, lo que constituye a la obra en **tragedia**, más que el martirio de la Santa y sus compañeros (para todos los cuales tormentos y martirio no representan más que una dichosa oportunidad, por más que se califique también de «trance funesto y peligroso», «agro» y «fuerte»), es el drama que viven tanto el Emperador Majencio, que se debate entre actuar como monarca y, aplicando la ley, condenar a la muerte a su esposa, o actuar como esposo, como (aunque rebajado por su deseo del martirio) su esposa.<sup>39</sup> Éstos se acercan más a las «leyes» aristotélicas para la tragedia a que alude Mosquera y que algunos los llaman requisitos funcionales.<sup>40</sup>

Pero, a considerar la pieza como puramente trágica se oponen, en primer lugar, la extensión y relieve que en ella tienen las disputas filosófico-teológicas.<sup>41</sup> Además, por toda la obra están desparramadas declaraciones y aclaraciones del dogma cristiano, adoctrinamientos y discusiones, que se dan entre la docta santa y el emperador, y de ésta con los sacerdotes; de Faustina con su criada y con Porfirio, y de éstos con Majencio... Estas disputas adquieren su momento cumbre en II, 5, donde se propone una auténtica y extensísima *disputatio* escolástica de 597 versos, con uso del silogismos y valoración de sus premisas.

---

<sup>38</sup> De ahí el uso del latín en verso y prosa y la selección de vocablos y formas, de versos y estrofas del mayor lustre y gravedad que cultivó el Renacimiento: estancias, octavas, tercetos, soneto... Véase: «Muy grave en el estilo, culto y puro / y llena de palabras escogidas, / reducidas a verso numeroso, de popular lenguaje retirado, nada vulgar...» (vv. 78-81).

<sup>39</sup> Véanse especialmente IV, 1-4: «*Immane de me supplicium sumerem, / si tantum tamque impium patrassem scelus*», dice Majencio en IV, 1, v. 5349s. También: «¿Qué haré como Rey? ¿Qué, como esposo?: / que tienen los pechos de los reyes, / la justicia y amor contrarias leyes» (IV, 2, vv. 5456-58).

<sup>40</sup> J. Canavaggio, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", en *Academia Literaria Renacentista. V-VII: Literatura en la época del Emperador* (Salamanca, Universidad, 1988), p. 181ss. Quizá porque se olvida que Aristóteles habló también de una *tragedia de final feliz*. Véase A. García-Valdecasas, "La tragedia de final feliz: Guillén de Castro", en *Actas del II Congreso de la A.I.S.O.* (Salamanca y Valladolid, julio de 1990, en prensa [en 1992. Se publicó en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Ed. Manuel García Martín *et al.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. 435-46]).

<sup>41</sup> Ocupan cerca de 800 versos sólo en I, 5 (vv. 761-925) y II, 5 (vv. 2311-2907).

Por si esto fuera poco, el final del drama, además de alabanzas encendidas a la virgen y mártir, ofrece su apoteosis. Tenemos, pues, un final feliz; es decir, el final feliz que convierte a la obra *también* en una **comedia**, en la perspectiva de Mosquera en el Prólogo, que pasa por alto que la tragedia «acaba en un suceso desastroso» (v. 129).<sup>42</sup> No hay que ser «tan observantes» (v. 127), como para que se

deje de rematar tan alta historia  
con el premio que Dios omnipotente  
recompensó a la virgen Caterina,  
sacando de su muerte nueva vida,  
y dando a sus tormentos nueva gloria  
y a su virginidad segura palma  
con júbilos y cantos celestiales (vv. 130-136).

Está claro que lo que se busca es ofrecer un «ejemplo ... para la vida / de los que la encaminan para el cielo» (vv. 91-92), que es la finalidad explícita de la comedia «claro espejo... / que representa nuestra humana vida» (v. 43s), según la conocida frase atribuida a Cicerón: «*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*», que el teatro de los jesuitas hace suya, cualquiera que sea el género literario de sus piezas. Por esa conciencia de estar atribuyendo a una tragedia elementos de una comedia, «escúscase el autor desta *tragedia* / (...) de usar del argumento separado, / como en puras *comedias* se acostumbra» (vv. 38-41).

Así, pues, ateniéndonos a nuestra concepción, moldeada por el clasicismo, el espectáculo constituye una **tragicomedia**, término feliz que, acuñado en broma por Plauto, tantos servicios prestó especialmente a la dramaturgia española, ya desde *La Celestina*. Tomado el término plautino también aquí en serio, como lo había hecho el teatro humanístico y la corriente del "Terencio cristiano" desde principios del siglo XVI,<sup>43</sup> el *drama* de Santa Catharina, que mezcla estructuras y elementos de *tragedia* y de la *comedia*, es una *tragicomedia*.

Y si, olvidando la mirada tradicional, dejamos de fijarnos en la acción dramática para

---

<sup>42</sup> Mosquera no parece conocer la mencionada doctrina aristotélica sobre la "tragedia de final feliz", ni la teorización y práctica de los italianos en el siglo XVI que estudia A. García-Valdecasas, *art. cit.*, y que parece atribuirle D. Ynduráin en "El castigo sin venganza como género literario": R. Doménech (ed.), "El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 143ss.

<sup>43</sup> Cf. M. T. Herrick, *Tragicomedy* (Urbana, University of Illinois Press, 1962), c. 1.

abrirnos al espectáculo en su conjunto, esa convicción se refuerza. Piénsese en la importancia que reviste el Entretenimiento, auténtica ópera bufa, que nos ofrece un jocoso carnaval de los animales, una sarta de juegos infantiles escenificados y la degradación burlesca de personajes mitológicos como Eurídice y Orfeo (o de Rifeo, su hijo), además de Plutón (identificado, como es tradicional, con el diablo). Obsérvese que estos juegos y bufonadas constituyen un tercio de la representación: 2075 versos de un total de alrededor de 6.860 versos que forman la obra, es decir, el 30%.

Esta mezcla de elementos tan dispares en un espectáculo lo constituye en un híbrido, que, atendiendo a su compleja relación y jerarquía, puede recibir distintos nombres. De hecho, así ha sucedido tanto en la tradición manuscrita, que responde a diversas representaciones ante otros tantos públicos en diversas circunstancias y tiempos, como en la visión teórica que propone el autor del Prólogo.

**La tradición manuscrita** presenta a este respecto diferencias notables, alguna de ellas incluso curiosa.

En la adscripción genérica sólo es coherente el texto del prólogo. Los mss. A y HSA (éste probablemente cercano al estreno de la pieza y aquél de hacia 1617)<sup>44</sup> dan a este drama de S<sup>a</sup>. Catalina el título ; en el v. 38 la llaman «comedia» («escúsase el autor desta comedia»), «tragicomedia» en el v. 39, pero al final ponen «traxedia» o «trajedia». En el texto del ms. BN, adaptado en el siglo XVIII,<sup>45</sup> encontramos «comedia» en el índice del códice y en el v. 38, y «tragicomedia» en el título y en la acotación que cierra el espectáculo / texto. Y, curiosamente, evita el término «tragicomedia» en el v. 39 del Prólogo, jugando ingeniosamente con él: «si no es *traje de comedia* la que oyereis». A la altura del siglo XVIII, cuando soplan los aires del neoclasicismo, resultaba sin duda extraño hablar de *tragicomedia*.

---

<sup>44</sup> Esta es la fecha que se nos da para la representación, probablemente en el Colegio Imperial de Madrid, de la *Tragedia de San Hermenegildo*, que fue copiada por las mismas manos antes o después de su reposición el 30 de enero de ese año. Por entonces y probablemente en las mismas circunstancias debió representarse también la *Comedia de Sancta Catharina*.

<sup>45</sup> Este ms. ha suprimido el Entretenimiento y los pasajes del Prólogo que también omite A.

## 2. Teoría de la tragedia en el Prólogo de la *Comedia de Sancta Catharina*.

Los más conscientes de la hibridación de géneros en esta obra son el autor del prólogo, Mosquera, y H. de Ávila, autor del texto de la acción y responsable del conjunto del espectáculo. Pero, en realidad no parecen preocupados por tal fenómeno. Es más: lo buscan y justifican. El Prólogo es nítido: lo es «... a la famosa *Tragicomedia*...». La *Comedia de Sancta Catharina* es a un tiempo **tragedia** y **comedia**. Por lo cual Mosquera la llamará «tragicomedia». Véase la afirmación clave:

Escúsame el autor desta **tragedia** [*comedia* en A, HSA y BN]  
(si no es **tragicomedia** lo que oyerdes)  
de usar del argumento separado  
como en puras **comedias** se acostumbra (vv. 38-41).

En efecto, *tragicomedia* debe llamarse lo que se va a representar. Al modo de Terencio, en la mayor parte del Prólogo, se va a exponer y justificar este hecho. De ahí, que se empiece por invocar, primero a Melpómene, musa de la tragedia (vv. 26-30), con la que están relacionados «el verso y trágico ornamento», el «hábito y palabras», el «espíritu [dado] a Sófocles y a Séneca». Inmediatamente después la invocación se dirige a Talía, musa de la comedia, causa del gozo que las almas mueve e inspiradora de los (vv. 31-37). Cantan aquí, pues, al unísono Melpómene y Talía.<sup>46</sup>

El autor quería una *tragedia*; por eso, a imitación de la *antigua* (v. 55), tendremos el «alto sujeto» de «esta virgen», en quien brilla la «virtud heoica» (vv. 94-102), tratada con gravedad y en el estilo más culto y puro (vv. 76-81). No formará una traza verisímil, sino una «historia de verdad» y «muy creíble» (vv. 53-54. 82-85). Si en la antigua tragedia intervenían deidades, semideos y héroes (vv. 64-74. 103-109), en esta «historia» (v. 168) comparecen «el verdadero Dios inmortal» y la fuerte, constante y varonil Catharina (vv. 110-122). Al principio será la acción, también, «blanda, amorosa, regalada, honesta» (v. 76); pero pronto aparecerán «hierro y sangre (...) exequias, llantos, mensajeros tristes», acabando en

---

<sup>46</sup> Desde el inicio del Prólogo, en verdad, se invoca retóricamente a «Apolo y las hermanas nueve». Pero aparte de a Melpómene y Talía, sólo se solicita el amparo explícito de Ter[p]sícure y Euterpe y eso para «el fin de aquesta historia», es decir, para la apoteosis (vv. 1-18).

«un suceso desastrado» (vv. 55-63; 129).

Pero este final funesto, que piden las leyes de Tragedia (v. 81) no hay razón de observarlo aquí (v. 127): las necesidades del público piden que tal virtud se convierta en ejemplo de vida (v. 91ss), es decir, que se admitan elementos de comedia: «alguna parte de tu [de Talía] estilo» (v. 32); «algunos cómicos discursos» (v. 36). Por eso, ya al comienzo, el autor ofrece un argumento separado «como en puras comedias se acostumbra» (v. 41) y “remata” la representación «con júbilos y cantos celestiales» (vv. 130-136).

¿Qué resulta, entonces? Burlonamente, como Plauto, dice Mosquera: será «tragicomedia lo que oyereis». Y así es, en efecto, incluso si el autor del Prólogo no tiene en cuenta para nada al Entretenimiento, que, aunque parte del espectáculo, no pertenece a la acción propiamente dicha.<sup>47</sup>

Tal es la teoría que se ofrece en este Prólogo. Una teoría de la tragedia que responde a la tipología heredada de la tradición retórica, según la cual, para que estemos ante una tragedia, basta con que nos encontremos con la representación de una historia verídica, en actos, con alegorías y coros, realizada por personas graves, en estilo elevado y con final desdichado<sup>48</sup> (aunque tal final pueda cambiarse, si las circunstancias lo demandan). Con lo cual, nos encontramos con que la justificación no es novedosa. Pero, en verdad, tampoco constituye novedad alguna el hecho que trata de justificarse. La hibridación de elementos y estructuras trágicas y cómicas respondía a una teoría implícita o explícita y a una práctica consciente y constante, por lo menos en el teatro de Colegio.

### 3. Teoría y práctica de la tragedia en el s. XVI.

Así lo vemos ya en la denominación genérica de las obras del teatro de Colegio, que se sirve mayoritariamente de términos semánticamente muy amplios e indefinidos en cuanto a

---

<sup>47</sup> Es un puro pasatiempo (aunque también tenga una finalidad doctrinal, pues al final Orfeo «moraliza la fábula». Por ello, podía omitirse, como sucedió en la representación que presupone el ms. *BN*. Quizás alude Mosquera al Entretenimiento al mencionar aquellos «cómicos discursos» que dice que incluye la tragedia (v.36).

<sup>48</sup> J. Canavaggio, 181-195.

forma y contenidos: *Coloquio, Diálogo, Historia...* La misma amplitud puede revestir el término latino «*actio*» (o el de «representación»), aunque a menudo traduzca el término castellano *auto*, de tipo religioso-sacramental, que desde el principio tiene una forma bien definida en algunos aspectos: brevedad, no división en actos, personajes alegóricos...

Por otra parte, lo que un autor jesuita llamaría *tragedia*, otro lo llama *comedia* y viceversa, pues la mezcla de elementos y estructuras de comedia y tragedia es una constante desde los comienzos del teatro jesuítico a mediados del siglo XVI en España. Una pieza puede contener muchos rasgos característicos de tragedia, como estilo, personajes, final desdichado y, sin embargo, llamarse comedia. Las *Relaciones* del estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* que conservamos llaman a esta pieza *tragedia, comedia, coloquio, acto trágico*; en el Prólogo se la llama «historia». La *Com. Occasio*, es una «trágica acción» en el prólogo al acto 5º, quizá porque termina, tras el fin desdichado de uno de sus dos héroes, en un *Chorus lugentium*; lo mismo puede decirse de la *Com. Metanea*. O, al contrario, los personajes pueden ser de distinta dignidad y el final feliz, o desembocar en una apoteosis y, sin embargo, llamarse *tragedia*. Así es la *Tragædia Namani, Trag. Regnum Dei* y *Tragædia Vicentina*. Pero, normalmente, se tenderá a denominar *comedia* a todas estas obras, aunque se las reconozca como *tragicomedias*. Así aparece en los autores jesuitas que se ocuparon de la teorización de esta práctica teatral: «*tragicocomædia nihil aliud quam comædia*».<sup>49</sup>

En resumen y en general, en el teatro jesuítico del XVI una pieza se llamará *tragicomedia*, si el autor atiende a la teoría clásica, o simplemente *comedia*, ya sea porque se atiende a la teoría clásica y la pieza reúne, sus características, o, más comúnmente, porque toma el término en un sentido amplio, como sinónimo de cualquier representación, máxime cuando en las del teatro de colegio predominaban las piezas de carácter ecléctico.<sup>50</sup> Por eso, el conjunto de la producción del P. Acevedo se nos conserva bajo el título de *Comædiae*.

---

<sup>49</sup> M. J. Ruggerio, "Some Jesuit Contributions to the Use of the Term 'Comedia' in Spanish Dramaturgy": *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico, Univ. de Río Piedras), 9, 1982, 197-203, espec. p. 200.

<sup>50</sup> Cf. García Soriano, 41s.

*dialogi & Orationes*.<sup>51</sup>

Por otra parte, atendiendo a las características de este teatro didáctico-moralizador, que es,<sup>52</sup> siempre suelen mezclarse en las piezas, incluso en aquéllas que reúnen todas las características de la tragedia clásica, alguna forma de comicidad, como escenas cómico-burlescas, cuadros costumbristas o incluso largos entretenimientos o entreactos cómico-burlescos. Piénsese en las serias obras de Acevedo, como la *Trag. Lucifer Furens*, donde se juega con el diablo, *Trag. Jephtæa* de J. Acosta, *Trag. Jezabelis*, *Trag. Patrisfamilias de uinea* del P. Bonifacio, *Tragedia Ocio* del P. Cigorondo, *Diálogo de ... Sta. Cecilia y S. Tiburcio y Valeriano, mártires*, o en la *Tragedia de San Hermenegildo* con su larga escena 3ª del acto III y el extensísimo Entretenimiento en el que se inspira y al cual copia el de la *Comedia de Sancta Catharina*. El autor justifica tal amalgama:

Entre los actos desta historia [de San Hermenegildo] encajamos una imaginación agradable de la entrada de nuestra madre, la Sabiduría, en estas escuelas. En este entretenimiento dará V. S. licencia que haya algo de burlas, porque bien se sufre tratar con otro término a la madre que al padre y querer las burlas del regalo della y las veras del estudio dél.<sup>53</sup>

Queda, por ello claro que en el teatro jesuítico estamos ante una aceptación y puesta en práctica a lo sumo de elementos o incluso del esquema de lo que retóricamente se venía entendiendo como tragedia. Más allá de eso y de que en alguna obra, como la *Tragedia de San Hermenegildo* y con menor fuerza en esta *Comedia de Sancta Catharina*, se dramatice un conflicto interior de los personajes y con el final se provoque la lástima y el sobrecogimiento del espectador (tragedia *patética*), tendríamos en estas obras una versión muy abierta de una tragedia *morata*, que representa costumbres con una obvia finalidad didáctica.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Códice de la Colección de Cortes de la RAH, ms. 383, sign. 9-2564.

<sup>52</sup> Así conciben sus obras dramáticas tanto Acevedo (*Com. Caropus*, fol. 170v) como Bonifacio (*Actio Nepotiana Gometius*), el autor de la *Trag. Regnum Dei* (probablemente también J. Bonifacio), *etc.*

<sup>53</sup> Según el Prólogo a la *Tragedia de San Hermenegildo* del Ms. A, del que carece el de la Biblioteca de la RAH.

<sup>54</sup> Cf. Hermenegildo, 40s. No en vano el teatro de los jesuitas es heredero directo de la corriente del «Terencio cristiano», que se inspira también en las tragedias de Séneca. Cf. Herrick, o.c., c. 2; J.-M. Valentin, "Aux origines du théâtre néo-latin de la Réforme Catholique: l' *Euripus* (1549) de Livinius

Pero este tipo de tragedia no es algo raro en el panorama de la segunda parte del siglo XVI. Los llamados "trágicos de fin de siglo", excepto casos como la *Numancia* de Cervantes o la *Elisa Dido* de Virués, tampoco van mucho más allá de esa aplicación del esquema retórico de la tragedia y de una asunción de la propuesta senequista para alejar el teatro de las elementales exigencias del vulgo y proponer una historia de grandeza épica. Estos dramaturgos no reivindican generalmente su condición de trágicos, ni insisten en llamar a sus obras *tragedias*. Sus obras oscilan constantemente entre las categorías dramáticas de lo trágico y lo cómico y constituyen un género híbrido y vacilante. Más bien se sitúan, sin saberlo, como precursores de la comedia áurea en aquéllas de sus manifestaciones que, lejos de ser un mero entretenimiento, tratan de abarcar toda la densidad y diversidad de la vida humana.<sup>55</sup>

Esta consciencia ya está patente en las piezas jesuíticas y en la concepción global de su teatro y concretamente en la *Comedia de Sancta Catharina*. Desde aquí, también, parte Lope de Vega, alumno aventajado de los jesuitas, para inaugurar esa fórmula que, sintetizando las aportaciones de los clasicistas y elementos de la práctica cortesana para responder a las exigencias de un teatro que al vulgo daba gusto, vino a llamarse *comedia* nueva. Pero, como Lope y aun antes que Lope, H. de Ávila había visto que lo que realmente importaba era lograr un espectáculo, una pintura «lustrosa», «con matices y colores», «con arte y estudio», «elegancia» [o «elocuencia»], «gracia» y «donaire» (vv. 137-156), que lo mismo podía ser llamada *tragedia* que *tragicomedia* o *comedia*.

---

Brecht": *Humanistica Lovaniensia*, XXI (1972), 81-188 y L. Bradner, "The Latin Drama of the Renaissance (1340-1640)": *Studies in the Renaissance*, 4 (1957) 31-70.

<sup>55</sup> Hermenegildo, 155-162; Canavaggio, 189-195 y, sobre todo, R. Froldi, "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español", en S. Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986, Berlín (Francfort, Vervuert, 1989), pp. 457-467.