

El santo peregrino en el teatro jesuítico: *La vida de San Alejo, peregrino en su patria**

RESUMEN:

Este trabajo está dividido en tres partes; en la primera se estudia el concepto de peregrinación en la Biblia como alegoría de la existencia humana; en la segunda se establecen las bases de una teología de los santos, y finalmente, en la tercera se estudia la comedia hagiográfica sobre san Alejo, peregrino en su patria.

PALABRAS CLAVE: Literatura religiosa, Siglo de Oro, hagiografía, comedia de santos.

ABSTRACT:

This essay is divided into three parts: in the first one, the Biblical concept of pilgrimage is analysed as an allegory of human existence; in the second, the bases for a theology of Saints are established; and, finally, in the third, the hagiographic comedy about San Alejo, a pilgrim in his homeland, is studied.

KEY WORDS: Religious literature, Golden Age, Hagiography, Comedy of Saints

* Esta investigación se integra en el proyecto «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TC/12)», patrocinado por el Programa CONSOLIDER-INGENIO, del Plan Nacional de I+D+I <http://web.micinn.es/contenido.asp?menu1=1&menu2=2&dir=03_Plan_IDI/00-LIAs/01-ProyectosIDI> (CSD2009-00033) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

1. El peregrino y la peregrinación como conceptos teológicos

Es bien sabido cómo la alegoría de la vida como peregrinación hunde ya sus raíces en el Antiguo Testamento; se utiliza para significar la vida colectiva del pueblo de Israel que ha de peregrinar por el desierto antes de ocupar la tierra prometida «que mana leche y miel» (Éxodo, 3,8); también se utiliza para referirse a la vida individual de una persona; Jacob, ante la pregunta del faraón que se interesa por su edad, responde: «ciento treinta son los años de mi peregrinación» (Gen., 47, 8-9); el Nuevo Testamento recoge esta alegoría de la mano de san Pablo (Hebreos, 11,13) y san Pedro (I Pedro, 2,11). La idea novotestamentaria del peregrino acentúa el carácter transitorio de la vida humana en el sentido de que para el cristiano la vida en este mundo es tan solo algo provisional a la manera de un huésped que utiliza una posada para continuar su camino a otra patria; los cristianos dirá san Pablo «son extranjeros y peregrinos sobre la tierra [...] como quienes buscan una patria».

Estos textos bíblicos fueron utilizados por la reflexión teológica al aplicar esta alegoría a la vida eclesial: la iglesia es peregrina en este mundo que camina puesta su mirada en la patria prometida; una idea que retoma la espiritualidad cristiana para no apegarse en exceso a los bienes materiales; de la misma manera que el peregrino solo lleva lo imprescindible para el camino, el cristiano utilizará de las cosas mundanas tan solo para la consecución de su fin último. Esta es la idea básica que subyace en los *Ejercicios* ignacianos: «el hombre tanto ha de usar de las cosas criadas quanto le ayudan para su fin».

El peregrino y la peregrinación adquieren de esta manera una significación teológica de gran fecundidad espiritual. Esta va a ser la idea que recoge el teatro jesuítico en algunas de sus hagiografías.

2. Los fundamentos teológicos de la comedia hagiográfica en el teatro jesuítico

La literatura hagiográfica en sus distintos géneros tiene un fundamento teológico que no se puede obviar si se pretende comprender en su total significación la creación literaria. La hagiografía literaria descansa y se apoya en una teología de los santos. Podemos afirmar, como punto de partida, que el *sensus fidelium* (la liturgia), primero, la especulación teológica, en segundo lugar, y finalmente la doctrina conciliar atribuyen a los santos dos funciones que servirán de inspiración al hagiógrafo: la ejemplaridad y el poder de intercesión.

La ejemplaridad se fundamenta en el hecho de que los santos, como seres humanos que fueron, estuvieron revestidos de una naturaleza humana herida y dañada por el pecado original, una lacra que ellos supieron superar merced a un programa de perfección ascética impuesto por el imperativo evangélico de «sed perfectos como vuestro Padre celestial es perfecto» (Mat., 5, 48); esta perfección tiene un único modelo de imitación: la figura de Cristo, - «nadie llega al Padre, el tres veces santo, sino por mí» (Jn, 8, 12) - a quien la teología reviste de una doble naturaleza: humana y divina; esta doble naturaleza planteó graves polémicas en los primeros siglos del cristianismo. Recuérdese el arrianismo y sus secuelas en la historia de la teología; porque Cristo es hombre y, por tanto, copartícipe de nuestra humanidad, Cristo será el modelo ejemplar que se ha de imitar. *De la imitación de Cristo* así reza el título de una de las obras de mayor impacto en la piedad popular desde el Siglo de Oro hasta nuestros días; su autor, Tomás de Kempis, un apellido que dio título también a la obra, *El Kempis*. El ser humano que encarna en su proyecto existencial esta imitación de Cristo se convierte en santo; la teología paulina está llena de imágenes metafóricas y de comparaciones para expresar esta idea: «Revestíos del Señor Jesucristo» (Rom., 13, 14); la vida del cristiano ha de sumergirse en Cristo, como injertada en la suya: «Vivo yo, pero no yo,

que es Cristo quien vive en mí» (Gal., 2, 20); la santidad, pues, ha de ser, pues, la aspiración de todo cristiano, esto es, imitar a Cristo; el programa que lleva a la consecución del título de santidad está contenido en el sermón de la montaña: son las bienaventuranzas. Este será el programa sobre el que versará el juicio final. Por eso la liturgia, el *sensus fidelium*, se sirve de este texto evangélico para festejar el día de Todos los Santos (1 de noviembre). El santo se convierte así en el modelo de alumno ejemplar que ha sabido imitar a su maestro y superar con éxito el curso existencial de la vida. Por eso la Iglesia, desde sus inicios, utilizará el santoral como paradigma o modelo del *currículum vitae* del cristiano.

El poder de intercesión de los santos fue tratado por la especulación teológica de manera particular por santo Tomás de Aquino en la STh, 2-2- q. 83, a.12; este artículo lleva por título «Utrum sancti qui sunt in patria orent pro nobis»; santo Tomás responde afirmativamente; los santos tienen poder de intercesión por varias razones:

1^o *Quia cum oratio pro aliis facta ex caritate proveniat, ut dictum est, quanto sancti qui sunt in patria sunt perfectioris caritatis, tanto magis orant pro viatoribus...*

2^o *Quod sanctis qui sunt in patria, cum sint beati, nihil deest nisi gloria corporis, pro qua orant; orant autem pro nobis, quibus deest beatitudinis ultima perfectio; et eorum orationes habent efficaciam impetrandi ex praecedentibus eorum meritis et ex divina acceptatione...*

3^o *Quia sancti viventes meruerunt ut pro nobis orarent ideo eo invocamus nominibus quibus sic vocabantur, quibus etiam nobis magis innotescunt...¹*

1 Santo Tomás DE AQUINO, *Summa Theologica*, editio cura Fratrum eiusdem Ordinis, Madrid, BAC, III, 1952, pp. 550-551

La argumentación teológica justifica de esta manera el patronazgo que desde el primitivo cristianismo la Iglesia concedió a los santos; el primero de estos patronazgos se refiere al bautismo. La Iglesia, a través de derecho canónico, determina que:

*Curent parochi ut ei qui baptizatur, christianum imponatur nomen; quod si id consequi non poterunt, nomini a parentibus imposito addant nomen alicuius Sancti et in libro baptizantium utrumque nomen perscribant*².

La misma legislación eclesiástica, basándose en el poder intercesor de los santos, aconseja que las distintas asociaciones humanas, desde las propias naciones hasta las agrupaciones gremiales, elijan a un santo como patrono a quien invoquen como intercesor ante la divinidad:

*Laudabiliter quoque servatis servandis sancti nationum, diocesium, provinciarum, confraternitatum, familiarum religiosarum aliorumque locorum et moralium personarum eliguntur et, accedente confirmatione Sedis Apostolicae, constituuntur Patroni*³.

El Concilio de Trento, máximo exponente de la Contrarreforma, sistematiza ya de manera mucho más clara la teología de los santos en su intento por salir al paso de las aberraciones de las doctrinas protestantes, cuya "historia salutis" desconoce el papel soteriológico de los santos; el 3 de diciembre de 1563 se aprueba el "Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus" en los siguientes términos:

² Código de Derecho Canónico, edic. de Lorenzo MIQUÉLEZ DOMÍNGUEZ-Sabino ALONSO MORÁN – Marcelino CABREROS ORTIZ, Madrid, BAC, 1951, art. 761, p. 296.

³ *Ibid.*, art. 1.284 p. 484

Manda sancta Synodus omnibus episcopis et ceteris docendi munus curamque sustinentibus, ut iuxta catholicae et apostolicae Ecclesiae usum, a primaevis christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque Patrum consensionem et sacrorum conciliorum decreta: imprimis de Sanctorum intercesione, invocatione, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, docentes eos, Sanctos, una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre; bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare et ob beneficia impetranda a Deo per Filium eius Iesum Christum Dominum nostrum, qui solus noster Redemptor et Salvator est, ad eorum orationes, opem auxiliumque confugere; illos vero, qui negant Sanctos, aeterna felicitate in caelo fruente, invocandos esse, impie sentire⁴.

Por tanto, el Concilio sanciona con un «impie sentire» la negativa protestante a considerar que los santos tienen poder de intercesión. El Concilio asimismo justifica el culto que se debe a las reliquias y a las imágenes de los santos con una precisión terminológica que impide establecer equivalencias semánticas con los ídolos paganos, objeción propuesta por los detractores de este culto de dulía.

La iconografía hagiográfica –pintura, escultura, grabados-, que caracteriza a nuestro barroco, arranca, a mi juicio, de la siguiente disposición tridentina:

Imagines porro Christi, Deiparae Virginis et aliorum Sanctorum in templis praesertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur

⁴ *Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, Barcinone, Herder, 1965, p. 419.

ad prototypa, quae illae repraesentant: ita ut per imagines, quas osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et Sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod Conciliorum, praesertim vero Nicaenae Synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum⁵.

Quiero llamar la atención de otra disposición recogida por este decreto tridentino en relación con la literatura hagiográfica. Es una exhortación a que los obispos y rectores de las iglesias utilicen las artes, tanto literarias como pictóricas, para instruir a los fieles en esta doctrina hagiográfica:

Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; [...] quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit: anathema sit⁶.

Todo esto explica la gran eclosión del culto de dulía con que la liturgia católica venerará a los santos a partir del Concilio de Trento; la riqueza artística que generó la hagiografía durante nuestro barroco es uno de los testimonios más singulares de los países católicos, de manera muy especial en España; la literatura, la música y las artes plásticas, al unísono, crearon un patrimonio cultural que no tiene parangón en ningún otro país.

⁵ *Ibid.*, p. 420.

⁶ *Ibid.*, p. 420.

3. El teatro hagiográfico jesuítico y la espiritualidad ignaciana

Las hagiografías del teatro jesuítico han de ser interpretadas a la luz de la línea de espiritualidad con que san Ignacio orientó su Compañía. Uno de los aspectos más llamativos de esta espiritualidad es la fuerte carga de sensualidad. Me explico. El proceso de reforma interior que se descubre, por ejemplo, en los *Ejercicios de San Ignacio* va fuertemente sazonado de un acopio de recursos sensoriales encaminados a suscitar en el ejercitante ese cambio, esa transformación para conseguir el *itinerarium mentis in Deum*, o como dirá san Ignacio «Ejercicios espirituales para vencer a sí mismo y ordenar su vida sin determinarse por afección alguna que desordenada sea»⁷. Las distintas meditaciones en que se dividen las cuatro semanas, que dura el programa ascético de los *Ejercicios*, tienen todas ellas un cuadro escénico a través del cual el ejercitante ha de revivir y hasta cierto punto experimentar el tema objeto de la meditación. Uno de los ejemplos más llamativos de esto es el concerniente a la meditación sobre el infierno. Corresponde a la primera semana. Todos los sentidos han de entrar en juego. Se trata de una auténtica didascalía que el santo exige para que el alma alcance su objetivo:

1º *El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como cuerpos ígneos.*

2º *El segundo oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo nuestro Señor y contra sus santos.*

3º *Oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas*

4º *Gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la conciencia.*

⁷ San Ignacio DE LOYOLA, *Obras Completas*, edic. de Ignacio IPARRAGUIRRE-Cándido DE DALMASES y Manuel RUIZ JURADO, Madrid, 5ª edic., 1991, p. 227.

5º Tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas⁸.

Este recurso sensorial en el programa de la espiritualidad ignaciana explica la importancia que la Compañía de Jesús dio siempre a la escenografía teatral y a la imaginería religiosa, una orientación pedagógica muy del gusto de la Contrarreforma tridentina⁹. Predicar a los ojos será la base de la nueva pedagogía religiosa. San Ignacio pretende sacar el máximo provecho de este recurso. Él mismo lo practicó. «Siempre que iba a meditar los misterios de la vida de Cristo Nuestro Señor, nos dice unos de sus primeros biógrafos, miraba poco antes de la oración las imágenes que par este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento»¹⁰. La cultura barroca en general asumirá esta tendencia¹¹. Todo apunta a la Contrarreforma como origen inmediato de una orientación a la que había recurrido también la «devotio moderna». Lo que no ofrece dudas es que la espiritualidad ignaciana se dejó infeccionar de esta tendencia que se observa todavía hoy cuando se visitan sus colegios emblemáticos como Villagarcía de Campos; de las paredes de sus alargados pasillos cuelga toda una iconografía de santos y primeros fundadores de la Compañía que recuerda al visitante los orígenes de aquella aventura iniciada a mediados del siglo XVI; lo mismo se podría decir de la Universidad Pontificia de

8 SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras Completas*, edic. cit. p. 241.

9 El recurrir a imágenes para poder representar y mostrar las realidades espirituales es una tendencia que ya se utiliza desde los albores del cristianismo, orientación que hubo de ser purificada después de la crisis iconoclasta. Los siglos XVI y XVII reviven con intensidad esta tendencia.

10 Bartolomé RICCI, *Vita Domini Nostri Jesuchristi ex verbis Evangeliorum in ipsismet concinnata*, Roma, 1607, p. III.

11 Véase, por ejemplo, Emilio OROZCO, *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa, 1977; José DOMINGO RAMOS, *Retórica, Sermón, Imagen*, Salamanca, UPSA, 1997.

Salamanca, regentada por los jesuitas; recientemente se ha publicado una muy valiosa monografía sobre este tema¹².

Para conseguir el progreso en la vida espiritual, siguiendo estas orientaciones pedagógicas, es necesario buscar modelos que hayan encarnado en su propia vida las principales virtudes cristianas que se pretende transmitir a unos jóvenes estudiantes que acuden a los colegios que la Compañía va fundando a lo largo de los siglos XVI y XVII. No es este ni el momento ni el lugar para llamar la atención de la impronta ejercida por la Compañía de Jesús en el campo educativo universal¹³. Baste decir que, a

12 José RAMOS DOMINGO, *El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2003.

13 Véase Antonio ASTRAIN, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, Madrid, Razón y Fe, 1912-1925, 7 vols; es una obra escrita con amenidad y con rigor por lo que puede seguir siendo considerada, a pesar de los años en que se publicó, como una de las mejores historias de la Compañía para España e Hispanoamérica. Más recientemente O' NELLY, Charles- DOMÍNGUEZ, Joaquín (Directores), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, Roma-Madrid, Institutum Historicum-Universidad de Comillas, 2001, 4 vols; a pesar de la envergadura del proyecto, son muchas las referencias biográficas olvidadas de los siglos XVI y XVII en una obra donde el investigador esperaría encontrar alguna referencia, por ejemplo, en el caso que nos ocupa, a jesuitas dramaturgos de los cuales tenemos algunas obras y el colegio donde se escenificaron, aunque desconocemos otros referentes existenciales. El número ingente de jesuitas, desde una perspectiva mundial, ha de ser tan enorme que se habrá tenido que hacer una selección con criterios muy restringidos; desde el punto de vista de un tema como el teatro, tradicionalmente considerado de poca importancia, tanto las referencias biográficas a los pocos dramaturgos reseñados como el artículo temático dedicado a este tema, escrito por C. J. McNaspy, son muy elementales y dentro de una orientación de "visión global" que sin duda tiene su interés para quien busque una breve panorámica; mayor empeño pusieron los investigadores y colaboradores en otros temas y en las biografías de aquellos jesuitas que destacaron en la historia de la Compañía en el campo de la teología moral y dogmática, en el campo de las misiones o en la difusión de la espiritualidad. Por lo dicho, considero que siguen siendo de obligada consulta, para buscar datos biográfico o aclarar la autoría de obras, dos contribuciones ya clásicas en la bibliografía jesuítica: Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Paris, Picard, 1890-1900, 9 vols; y José Eugenio URIARTE, *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira,

finales del siglo, con medio siglo de historia, existían 62 colegios diseminados por toda España. Su influjo hubo de ser muy importante en el campo académico y espiritual, dos finalidades que los jesuitas trataron de llevar en perfecta armonía. Para progresar en el campo espiritual, la pedagogía jesuítica mirará hacia el pasado y buscará modelos de conducta que puedan ser emulados por la pléyade de estudiantes que asisten a sus enseñanzas, unos para profesar en la orden, otros para adquirir una formación humana y espiritual que les asegurase un puesto relevante e influyente en la sociedad. Al llegar el siglo XVI la historia del cristianismo tiene ya tras sí abundantes esquemas existenciales, salidos de los más diversos estamentos sociales, unos provenientes del antiguo imperio romano, tanto en la época de las persecuciones como después de la paz de Constantino, otros que adquirieron la perfección cristiana durante la larga época medieval.

Para entender la comedia hagiográfica de los jesuitas en el Siglo de Oro es necesario aludir brevemente a un género literario que los jesuitas utilizarán con intensidad en su pedagogía espiritual. Me refiero a la literatura del *Exemplum*, un género literario que, proveniente del mundo clásico¹⁴, será incorporado a la pedagogía cristiana de la mano de Tertuliano para ser reconducido por los Santos Padres, de manera muy especial por san Ambrosio y el Papa Gregorio Magno¹⁵. Los ejemplarios medievales constituyen uno de los capítulos más atractivos de la literatura medieval. La función que estos ejemplarios tuvieron como auxiliar de la

1904-1917, 5 vols; Eugenio URIARTE - Mariano LECINA, *Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús desde sus comienzos hasta 1773. Parte I: Escritores de quienes solo se conocen manuscritos*, Madrid, Viuda de López de Horno, 1925-1930.

14 Cicerón y Quintiliano nos ofrecen ya su uso y su función dentro de la retórica, mientras Máximo Valerio aporta la colección más importante del *exemplum* en la literatura antigua en sus *Hechos memorables*.

15 La evolución de este género literario puede verse en C. BREMOND- J. LE GOFF- J-C SCHMITH, *L' Exemplum*, Brepols-Turnhout-Belgium 1982

predicación así como su declive a finales del XV también fue profusamente estudiada.

La Contrarreforma de la mano de los jesuitas supondrá una vuelta a la literatura del *exemplum*; me fijaré en dos orientaciones que darán los jesuitas a este género por su relación con el teatro hagiográfico jesuítico. Por una parte, los jesuitas establecerán un tipo de predicación muy peculiar que denominarán «predicar el ejemplo»; tenía lugar los lunes, miércoles y viernes durante la cuaresma; la singularidad consiste en que el ejemplo no es un apéndice o corolario del sermón literario, sino que toda la predicación se basa en el ejemplo; de ahí la denominación de «predicar el ejemplo»; este tipo de predicación fue muy socorrida por los jesuitas de Salamanca en cuya biblioteca universitaria se encuentran dos manuscritos que describen este tipo de predicación. En otro lugar publiqué uno de esos «ejemplos predicables» que encontré en la biblioteca del Colegio de san Estanislao de Salamanca con el título «El ejemplo de don Juan», prototipo de hombre lujurioso que, por seguir los dictámenes «del amor deshonesto y sensual» y desconfiando de la misericordia de Dios, se condena; con el objeto de dar al relato la mayor verosimilitud y eficacia, el citado ejemplo nos presenta al protagonista como antiguo alumno del colegio Imperial de Madrid, desoye los sabios consejos y enseñanzas de sus años de estudiante y termina camino del infierno. Las semejanzas que este ejemplo guarda con *El burlador de Sevilla o El condenado por desconfiado* son fácilmente reconocibles en esta breve historia ejemplar. Una gran parte de los ejemplos predicados en estas sesiones cuaresmales utilizan el tema hagiográfico para poner de manifiesto modelos de conducta para ser emulados, o esquemas existenciales que pueden llevar a la condenación eterna, como en el ejemplo referido. Un ejemplario jesuítico, también inédito, del Siglo de Oro lo constituye la compilación del P. Llovera.

Pero, sin duda, el autor que dejó una mayor huella, no solo entre los estudiantes de los colegios de jesuitas del Siglo de Oro, sino en seminarios diocesanos y conventuales hasta más allá de

mediados del siglo XX, fue el P. Alonso Rodríguez con su *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*, conocido en los ambientes seminarísticos de los años 60 del pasado siglo por el apodo de «P. Machaca» por el acopio no solo de argumentos y reflexiones para alcanzar la perfección cristiana, sino por la abundancia de ejemplos con que terminan sus pláticas, siempre bajo el epígrafe «En que se confirma lo dicho con algunos ejemplos»; decenas y decenas de ejemplos presentan aspectos que recuerdan determinados momentos de la vida de los santos que el autor considera modelos de conducta para ser imitados por los jóvenes estudiantes; su obra puede ser considerada como un verdadero ejemplario.

Añadamos, por último, la compilación hagiográfica realizada por el P. Rivadeneira con numerosas ediciones hasta convertirse en una de las colecciones legendarias que alcanzaron mayor éxito dentro y fuera de la Compañía de Jesús.

4. La vida de san Alejo, peregrino en su patria

Dentro de las hagiografías del teatro jesuítico quiero presentar la *Vida de san Alejo, peregrino en su patria* en consonancia con el tema genérico de este coloquio, si bien se podría ampliar la nómina de santos, empezando por el fundador de la Compañía, ofreciendo su peregrinación existencial como un *itinerarium mentis in Deum*.

4.1. Título, problemas de autoría y crítica textual

La *Vida de san Alejo, peregrino en su patria* – así reza el título- se encuentra en el Ms. 17.288 custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid; forma parte de un compendio de hagiografías, cuyo códice en el lomo consigna «Comedias del P. Calleja».

Los personajes que en ella intervienen son: Alejo, peregrino; Eufemiano, su padre; Agles, su madre; María, su esposa; Amonio, Mayordomo; Giraldo e Hipólito, criados; Honorio, emperador;

Inocencio, Pontífice; Valerio y Andonio, estudiantes; Mauricio; sacristán; otro criado de Eufemiano; Un ángel; Lucifer; Cristo Nuestro Señor.

No es este el lugar de discutir los problemas de atribución¹⁶. Aceptemos que su autor es el P. Diego Calleja, que escribiría esta comedia a principios del siglo XVII. La atribución de autoría de las distintas obras del teatro jesuítico resulta siempre muy problemática. Sus autores componían sus obras con una finalidad prioritariamente circunstancial, sin un afán de perpetuidad en el Parnaso literario; la simple expresión «Por uno de la Compañía» es con frecuencia la única referencia al autor; en algunas piezas un copista o lector avisado anota el nombre del autor al que con mayor o menor certeza se le puede atribuir; la razón se explica por dos razones; muchas de estas obras tenían la finalidad de amenizar una circunstancia muy efímera y pasajera: tal o cual acto académico, la recepción de un personaje importante de rango civil o eclesiástico o sencillamente adornar el calendario litúrgico; el autor solía ser el profesor de Retórica y Latín;

16 Parece que hubo dos padres jesuitas que llevan el nombre de Diego Calleja, uno que ejerce su ministerio a finales del XVI y principios del siglo XVII, del que no se conservarían datos biográficos, y otro, con el mismo nombre, cuyas coordenadas existenciales van desde 1638 hasta 1725; esta coincidencia dio origen a confusiones. Ya De la Barrera advirtió esto; los dos habrían tratado el tema hagiográfico en el teatro. En el manuscrito que contiene la comedia hagiográfica que aquí se estudia se encuentra también otra comedia hagiográfica sobre *El triunfo de Fortaleza o Comedia de N. S. D. Ignacio de Loyola*; el colofón final reza así: «Acabose de componer a gloria de Dios y nuestro Beato y Padre Ignacio a 20 de Diciembre de 1609»; se puede pensar que dicha comedia se haya compuesto posiblemente para festejar la beatificación del fundador que tuvo lugar ese año. No parece que pueda ser atribuida al segundo Calleja, ya que, si así fuera, habría de darle ya el título de «santo» y no de «beato», pues el fundador de la Compañía es canonizado en 1622; las obras del segundo P. Calleja corresponden a finales del siglo XVII y principios del XVIII. No obstante, Elizalde considera que es un error la fecha de 1609 que se da al final de la citada comedia y se inclina por atribuir este compendio de hagiografías al P. Diego Calleja nacido en Alcalá de Henares, en torno a 1637, y que fallece en Navalcarnero en 1721 (*San Ignacio en la literatura*, Salamanca- Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, p. 213).

la composición de la obra de teatro era una tarea más de su clase; una vez pasada la circunstancia que la había motivado, la referencia a la autoría carecía de interés; el autor no tenía pretensión alguna de que aquella obra fuese incluida en el canon literario para que perdurase la gloria del dramaturgo; por otra parte, la personalidad de los autores de la comedia jesuítica es muy uniforme, salvo raras excepciones; son clérigos con amplia cultura clásica, formados a su vez en filosofía y teología escolásticas que utilizan el teatro con una clara dimensión pedagógica como auxiliar de sus enseñanzas académicas – de Latín y de Retórica – y como educadores en la fe; siguiendo las determinaciones de los rectores de la Compañía desarrollan su actividad en distintos colegios de las provincias administrativas que configuraban la Compañía de Jesús en España. No obstante, en algunos casos se conoce la autoría de un buen número de obras con lo que determinados dramaturgos del teatro jesuítico pueden engrosar la nómina de autores de teatro de nuestro Siglo de Oro. Hoy por hoy no parecen existir otros argumentos que esclarezcan el problema de la autoría de nuestra comedia.

4.2. La tradición hagiográfica del tema

El dramaturgo del teatro jesuítico, en su afán por buscar esquemas de peregrinación existencial que pudieran ser emulados por los jóvenes que estudiaban en su colegios, se inspirará en aquellas peregrinaciones existenciales, unas veces nacidas en el seno de la propia Compañía (Ignacio de Loyola, Francisco de Borja, Luis Gonzaga, Estanislao de Kostka...), otras en la dispersión del calendario litúrgico; se trata de buscar modelos de conducta¹⁷. Una gran parte de las comedias hagiográficas del teatro

17 Véase Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, «El santo como modelo en el teatro jesuítico», en Ignacio Arellano y Marc Vitse (Cords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, vol. II, *El Sabio y El Santo*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2007, pp. 327-348.

jesuítico se inspiran en las vidas de santos nacidos al socaire de la Compañía; fueron sin duda los más modélicos y ejemplares; el repertorio, sin embargo, había de ampliarse; por eso el hagiógrafo dramaturgo elegirá dentro del santoral aquellos santos que por sus circunstancias ambientales e históricas pudieran mejor adecuarse a la realidad existencial de los espectadores del Siglo de Oro. Este será el caso de san Alejo. La tradición hagiográfica sobre san Alejo hunde sus raíces en el cristianismo oriental, pasa a Europa donde experimenta una gran difusión con distintas versiones durante la Edad Media, una tradición que llega también a España y que nutrirá la riqueza hagiográfica de nuestros *Flos sanctorum* en nuestro Siglo de Oro¹⁸. La leyenda sobre san Alejo muy pronto se mezcló con la de san Juan Calibita por una serie de analogías entre ambas tradiciones. Este último servirá de inspiración asimismo al dramaturgo jesuita para la comedia *Vida de san Juan Calibita*, conservada en mismo manuscrito y, por tanto, atribuible asimismo al P. Diego Calleja. Se trata de dos modelos de santos, cuyas coordenadas existenciales se enmarcan en la Roma Imperial de Teodosio el Grande (347-395) y Honorio (384-423); estamos, pues, a finales del siglo IV y principios del V. La paz de Constantino (306-337) había hecho del cristianismo la religión del Imperio; era la primera célula de lo que después se llamó el nacional catolicismo que tendrá en Carlos V y, sobre todo, en Felipe II una verdadera continuación. *Mutatis mutandis*, el dramaturgo del teatro jesuítico busca un pasado con unas ciertas analogías con el momento en el que él escribe. El santoral recogía dos santos un tanto extraños, uno de la tradición griega y bizantina, san Juan Calibita, mientras el otro estaba inserto en la sociedad romana, san Alejo. El dramaturgo jesuita situará a la

18 Un estudio minucioso y detallado de esta leyenda hagiográfica con la edición de dos versiones medievales representativas de la recepción de esta tradición en España, en *La Vida de san Alejo. Versiones castellanas*. Estudio y edición de Carlos Alberto VEGA, Salamanca, Universidad, 1991. Aquí se podrá encontrar amplias referencias bibliográficas a la tradición hagiográfica de san Alejo, así como los textos medievales en prosa donde se recoge esta leyenda.

familia de san Juan Calibita en la Roma del emperador Teodosio; la comedia nos presenta a su padre, Eutropio, en diálogo con su esposa, muy preocupados ambos por dar a su hijo un «*estado conveniente*» (fol. 66v). La llegada de un monje eremita a la casa del noble patricio provocará el conflicto. El joven Juan abandonará su casa para seguir los postulados de la vida en el desierto; el trauma familiar resulta claro. Se fuga de la casa paterna, sin saber su paradero. Pasados los años regresará de nuevo como pobre mendigo, pidiendo limosna en su antiguo hogar, no siendo reconocido por los suyos; su propia madre le desecha, mientras su padre le acoge disponiendo una choza para él. La vida penitente que lleva conmueve a cuantos le visitan; finalmente, poco antes de morir, refiere a su propia madre su verdadera identidad.

La *Vida de san Alejo*¹⁹ tiene muchos elementos parecidos con la anterior. Comienza la obra festejando los éxitos académicos del protagonista que presagian para él un futuro social muy notable; sigue a continuación la búsqueda, por parte de la familia, de una muchacha, dechado de belleza y noble linaje; aquí comienza la disparidad de criterios entre el protagonista, Alejo, y su familia; su «matrimonio» con la Hermosura divina, prefiguración de María, la Virgen, será el gran obstáculo para el matrimonio preparado por la familia con María, joven noble romana. No obstante, se realiza el matrimonio humano, pero después de un percance, a la manera de las comedias de capa y espada, la Hermosura divina reprocha a Alejo aquel matrimonio (fols. 16r-16v). Este matrimonio espiritual entre el protagonista y la Virgen parece que es una innovación del dramaturgo hagiógrafo jesuita en relación con la tradición hagiográfica del santo. A partir de este momento, Alejo abandonará mujer y casa para dedicarse, como en el caso de Juan Calibita, a la vida eremítica; entretanto su familia desconsolada le busca desesperadamente; pasa un largo tiempo; Alejo recibe en sueño el mensaje de que regrese al hogar paterno. Así lo hace; de

19 BN, Ms. 17. 288, fols. 1r-62r.

nuevo las semejanzas con san Juan Calibita son extremas. Llegará como mendigo, no será reconocido, será hospedado en una choza por caridad, diálogos con su esposa sin que ésta reconozca su identidad; ante el anuncio de su muerte, expresa su secreto en un pergamino que la familia descubre una vez muerto. Devoción a la Virgen, renuncia a la familia y a los bienes temporales, he aquí las ideas fundamentales que subyacen en la obra. De nuevo la comedia hagiográfica jesuítica actúa de medio de propaganda de los ideales de la espiritualidad en la Compañía. La renuncia a la propia familia fue objeto constante de la espiritualidad jesuítica; el ya citado P. Alonso Rodríguez dedica el Tratado Quinto del Libro II de su *Ejercicio de Perfección* a «De la afición desordenada de parientes»; son siete capítulos en los que el jesuita habla de los peligros que puede suponer un excesivo apego a la propia familia; su reflexión está entreverada de numerosos ejemplos de conducta modélica no sólo de santos sino del propio Ignacio de Loyola que mostraron un cierto desarraigo con su familia. El santo del teatro jesuítico ha de ser también modelo en refrenar esta tendencia innata en el ser humano. El dramaturgo jesuita recreará esta tradición mediante la «amplificatio» en función de sacar la mayor ejemplaridad posible de tal leyenda; de nuevo nos encontramos con que los santos elegidos para la comedia hagiográfica fueron santos cuya conducta religiosa había provocado un conflicto familiar. El mensaje es muy claro: los imperativos religiosos han de estar por encima de los proyectos sociales de la voluntad paterna. San Juan Calibita y san Alejo, dos santos de la hagiografía antigua que el dramaturgo del teatro jesuítico adapta para presentarlos como modelos de renuncia familiar ante los imperativos del evangelio.

4.3. La estructura externa

La comedia sobre la *Vida de san Alejo, peregrino en su patria* está dividida en tres jornadas que aparecen explícitamente estructuradas en el manuscrito: Jornada primera (fols. 2r-21v); jornada segunda (fols. 22r-40v); jornada tercera (fols. 40v-

62r); aunque el manuscrito no distribuye el texto dramático en escenas, sí se pueden establecer, a través del texto didascálico. Cada jornada se dividiría así en un número de escenas siguiendo las distintas acotaciones escénicas. Es una estructura muy común en la distinción del teatro jesuítico. Cada acto o cada jornada se va dividiendo en escenas en número indeterminado.

En esta obra no hay «*actio intercalaris*» o «entretenimiento», ya que la comedia tiene ya de por sí momentos lúdicos; en determinadas ocasiones la comedia recuerda procedimientos escénicos del teatro renacentista, donde la música introduce la «*variatio*» que da agilidad al discurso dramático y rebaja, si la hubiera, la tensión dramática.

La obra está escrita en verso; al final, no obstante, el dramaturgo introduce la carta que Alejo dirige a su familia explicando su verdadera identidad. La versificación sigue la polimetría, que Lope de Vega canonizará en su *Arte nuevo* y que de alguna manera aparecen en esta obra. Los padres de Alejo, Eufemiano y Agles utilizan con frecuencia un estilo elevado en consonancia con su status social; por eso sus parlamentos se expresan en versos endecasílabos formando estructuras métricas de la tradición italianizante, mientras los estudiantes y criados lo harán en cuartetos y quintillas de la tradición hispánica.

4.4. Estructura interna, ideología y técnicas dramáticas

Al ser una obra inédita,²⁰ ofreceré una cala en los propios textos con el objeto de que el lector tenga una primera aproximación a la obra, al tiempo que subrayaré aquellos aspectos de la piedad

²⁰ En breve aparecerá 'colgada' en la página web que se prepara en la Universidad de Oviedo sobre *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, proyecto en el que, bajo mi dirección, se viene trabajando en esta universidad desde 1978, y que fue galardonado en 2003 con la «Beca Alarcos» concedido por la Fundación Príncipe de Asturias.

ignaciana que se extrae de la enseñanza en el tratamiento temático y a su vez de los recursos y técnicas dramáticas empleadas para lograr esa finalidad prioritariamente docente, con una ideología muy clara, cual es la que genera la Contrarreforma de la mano de la Compañía de Jesús. El teatro jesuítico es, pues, un auxiliar de la pedagogía académica y espiritual que se imparte en los colegios de los jesuitas.

La comedia comienza con una escena típicamente escolar: el final exitoso de los estudios académicos de Alejo a quien «ninguno le iguala / en los actos literarios» (vv.25-26); una vez «del recio laurel ceñido», sale por Roma para ver a «la mujer más bella / que el sol con su rayo alumbra»; aquí comienza la equivocidad con la que va a jugar el dramaturgo; la coincidencia onomástica entre la joven patricia romana y la Virgen produce una serie de equívocos:

Valerio.- Ésta María se llama.

Alejo.- Y ésta se llama María.

El poeta utiliza con frecuencia el pluralismo de ordenamiento sintáctico que permite nuestra lengua; los parlamentos se repiten entre los interlocutores con tan solo cambiar el orden sintáctico; ejemplos como el anterior diálogo entre Valerio y Alejo son reiterativos a lo largo de toda la obra.

La *Jornada Primera* tiene como finalidad plantear el conflicto dramático entre dos centros de interés que tienen una base axiológica diferente. Por una parte, el interés de los padres se centra en un hijo, adornado de los valores más estimados en la sociedad de su tiempo: linaje, riquezas, hermosura, inteligencia. En la comedia, habida cuenta del contexto escolar, se da mucha importancia a las cualidades intelectuales del protagonista; ha terminado sus estudios con los mayores éxitos académicos:

Giraldillo.- El escolar alboroto

victor le aclama, y resuenan

los ecos y a Roma llegan,

gymnasio aplaudente toto.
(vv. 37-40, fol. 2v).

Este éxito académico presagia un venturoso futuro social que ha de empezar por escogerle a una esposa adornada con los más nobles atributos que enuncia el padre; se siguen los planteamientos de un matrimonio por conveniencia social:

Eufemiano.- Por muger tiene a Helena, en hermosura
y en condición un ángel deste suelo.
(vv. 151-152, fol. 5r).

Sin embargo, el dramaturgo introduce parlamentos que presagian que aquella elección no va a concluir bien, pues los intereses del muchacho entran en confrontación con los de su propia familia («madre, mira es vano cuanto ofreces / y en otra prenda mi afición se esconde» responderá a su propia madre); por eso ella emite este ¡ay! lastimero:

Agles.- ¡Ai, señor, que este hijo nuestro es hijo
de importunas plegarias, y así creo
que han los cielos de aguar mi regocijo
con juicio oculto y singular trofeo!
(vv. 173-176, fol. 5v).

El padre, no obstante, continúa su propósito de introducirle en sociedad; este rito empezará con el cambio de atuendo; la misma acotación didascálica lo enuncia: «Vayan desnudándole la sotana y vístanle de galán; y antes de ponerle la ropilla sáquenle cadena que trae ceñida al cuerpo». Esta introducción en sociedad, en consonancia con los gustos de la burguesía de nuestro Siglo de Oro, está llena de anacronismos que sazonan la obra con el fin de que el mensaje sea más favorablemente recibido. El padre le anuncia que ya tiene concertado casamiento:

Eufemiano.- Hijo, yo os tengo tratado
un honrado casamiento.
La muger es vuestro igual:
rica, honesta y principal;

y de tan rara hermosura
que no sé si esta pintura
copia a un ángel celestial.
(vv. 285-291, fol. 8r).

Yase ha indicado cómo el teatro jesuítico guarda una muy estrecha relación con la piedad ignaciana. La bien conocida meditación de las dos banderas aparece dramatizada al final de la Jornada Primera en que Lucifer y un ángel, a modo de un combate bélico, alegoría de la lucha interior que tiene lugar en el alma de Alejo, dirimen entre sí (vv. 347-377, fol. 9r-9v). Asimismo, el matrimonio místico para simbolizar la unión del alma con Dios cobra cuerpo escénico como réplica al matrimonio humano pretendido por la familia; Cristo, María, la Hermosura Divina y el propio Alejo configuran la escena:

Cristo.- ¿Padre tenéis sin Mí, Alexo?
Alexo.- No, mi Dios, que a Vos no falte.
Con padre y madre tan alto,
baxo padre y madre dexo.

Cristo.- ¿Queréis que yo de mi mano
os case?

Alexo.- Mil vezes quiero
que de mano tal espero
casamiento soberano

Hermosura.- ¿Quereisme a mí por esposa,
Alexo?

Alexo.- Sí; si queréis vos
dezid, que no sé si Dios
puede hazeros más hermosa.
(vv.406-417, fol. 10v).

Por encima del matrimonio humano está, pues, el matrimonio místico; por encima de la familia humana está la familia celestial. El desarraigo con la propia familia, una de las prácticas más acariciadas por la ascética ignaciana en su «itinerarium mentis in Deum» también cobra cuerpo dramático en la obra:

Cristo.- ¿Padre y madre por Mí
dexarás? Hermosura.- ¿Y esposa

Alexo.- Sí.

(vv. 494-495, fol. 12r).

Más adelante la Hermosura Divina se lo volverá a recordar:

Hermosura.- Tu madre y tu padre olvida,
gloria, casa, honra y hacienda.

(vv. 707-708, fol. 16r)

El matrimonio místico queda así realizado:

Cristo.- Ya libre, dale la mano,
a mi Hermosura Divina
Padrino soy.

María.- Yo madrina
¡Oh vínculo soberano!
(vv. 502-505, fol. 12r).

El dramaturgo, en su afán por dar a la obra un carácter prioritariamente docente y, a la vez, provocar la intriga, mantiene la duda en el protagonista: ¿seguirá por la senda del matrimonio místico, o sucumbirá, ante las presiones de su familia para realizar el matrimonio humano? Es el propio padre, obsesionado por la descendencia de su estirpe, el que se dirige a su hijo invocando las bondades del matrimonio en el orden salvífico:

Eufemiano.- [...]

Del matrimonio Dios honró al estado;
en él puedes ser santo y de mis canas
con nietos renovar el tronco dado
(vv. 566-568, fol. 13v).

Y efectivamente tiene lugar el matrimonio humano delante del padre:

Eufemiano.- Daos ya las manos, pues con tal enxerto
nuevos pimpollos mi vejez pretende.

Alejo.- Yo os doy mi palabra y mano.

María.- Mi mano y palabra os doy.
 Alejo.- Yo quien gana en ello soy.
 María.- Yo soy la que en ello gana.
 Alejo.- Mi esposa sois.
 María.- Vos mi esposo.
 Alejo.- Vuestro soy.
 María.- Y yo soy vuestra.
 Alejo.- Ya se ha unido el alma nuestra.
 María.- Dichosa yo.
 Alejo.- Yo dichoso.
 Eufemiano.- Casi de gozo reviento.
 ¡Día de mis regozijos!
 A gloria de Dios, mis hijos,
 hagáis este casamiento.
 (vv. 582-595, fols. 13r-13v).

El matrimonio humano, siguiendo los clichés establecidos por el teatro renacentista de Juan del Encina o Lucas Fernández, se celebra con música de un villancico, cuya cabeza reza así:

La zagala y el garzón
 para en uno son.

En este momento parece que Alejo se deja seducir por las alocuciones tentadoras de su familia. Es ahora cuando se rompe la armonía por una acción paralela; Andronio y Valerio, jóvenes estudiantes, compañeros de Alejo, caen abatidos en una lucha callejera por no seguir los consejos de Alejo. El joven Andronio ya moribundo se lo confiesa a Alejo:

Andronio.- Por no seguir tus consejos
 cual precipitados moços
 sintamos cerca los gozos
 y la muerte y pena lexos.
 Con Valerio yo en el golfo
 me engolfé de un adulterio
 y en él ya es muerto Valerio,
 y yo en la muerte me engolfo.

Tomad, moços, escarmiento
en mí y en mi triste suerte;
sabed que la vida es muerte,
pues no hay de vida un momento.
(vv. 665-676, fol. 15v).

El tema de la muerte fue una constante reflexión en la piedad ignaciana; es san Ignacio el que aconseja pensar en la muerte al tomar cualquier decisión en la vida; es la 3ª regla del «Segundo modo para hacer una sana y buena elección» que el santo la formula así:

«La 3ª considerar como si estuviese en el artículo de la muerte, la forma y medida que entonces querría haber tenido en el modo de la presente elección, y reglándome por aquella, haga en todo la mi determinación»²¹.

La muerte de sus compañeros le hace recordar el matrimonio espiritual que había contraído con la Hermosura divina. En este momento, el dramaturgo utiliza aquí como técnica dramática el conocido triángulo amoroso de la comedia barroca pero «vuelto a lo divino». Alejo tiene una disyuntiva: María, la joven romana, o la Hermosura divina. ¿Por quién se ha de decidir? Ya lo podemos intuir. Sin embargo, el dramaturgo, hace de la ruptura con la joven una unión espiritual que intensifica un «amor casto y senzillo» entre ambos; la entrega del anillo y la cinta con diamantes serán testigos duraderos de ese amor espiritual hacia donde pretenden encauzar su matrimonio.

Alejo.- Y porque en mi corazón
sepáis que de amor hay sobras,
pues amores obras son,
yo os quiero mostrar con obras
el fuego de mi afición.

21 SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios Espirituales*, en *Obras de san Ignacio de Loyola*, edic. de Ignacio IPARRAGUIRRE- Cándido DE DALMASES y Manuel RUIZ JURADO, Madrid, BAC, 1991, p. 263.

Este anillo que del dedo
me saco al vuestro lo aplico,
que seguro quedar puedo
que en vos estará más rico,
pues yo su dueño lo quedo.

De mi amor casto y senzillo
el anillo os sea memoria,
aunque mal hago en pedillo,
pues de mi amor y su gloria
no es la memoria el anillo.
[...]

Varia esta cintas y distinta
con diamantes os promete
amor por su esencia quinta,
que es bien la virgen con cinta,
la casta cintura apriete.

Los diamantes fortaleza
significan que tengáis,
esposa, en guardar pureza,
y así es razón que encubráis
con tal velo su belleza.
(vv. 765-779; 785-794 fol. 17v-18r).

La piedad ignaciana asimiló también contenidos de las doctrinas medievales del *De contemptu mundi* que serán utilizadas por el dramaturgo jesuita; el santo peregrino ha de abandonar las categorías axiológicas que estima el mundo social que le rodea; una vez sublimado el matrimonio humano por un matrimonio místico y espiritual, el desarraigo le llevará ahora a abandonar el hogar; esta determinación debe tener signos externos que se expresan a través del cambio de vestido²²:

22 En el Siglo de Oro el vestido era el escaparate social que medía la categoría estamental de la familia; véase Mercedes DE LOS REYES PEÑA (coord.) *El vestuario en el Teatro Clásico Español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico, 2000.

Alejo.- Mundo, de ti me despido
[...] Riquezas, ¡a fuera!, llenas
de congojas y de penas,
que el bestido antigo visto,
que, pues no os aprobó Cristo,
no sois vosotras muy buenas.
(v. 827; vv. 835-939, fol. 19r).

El santo peregrino, revestido ya de los ideales de la piedad ignaciana, comienza una nueva singladura en su peregrinación rumbo hacia Edesa, ciudad del Asia Menor. Percatada la familia de la ausencia de Alejo, la congoja será aprovechada por el dramaturgo para acentuar el dramatismo escénico. El padre ordena a su mayordomo, Amonio, que salga en búsqueda. Así termina la Jornada Primera.

La *Jornada Segunda* se inicia con una escena en la que se presenta a Alejo rodeado de pobres tullidos, Tinelo, cojo, Piarasiona, manco y Zepeda, ciego, acompañado de su mozo, Gomecillos; es una escena que, dentro del dramatismo existencial que rodea a estos seres, el dramaturgo le confiere un cierto carácter de «*actio jocularis*», a modo de cuadro costumbrista, que rebaja la tensión dramática que pudiera deducirse de la condición física de los personajes que integran la escena. A esta escena se incorpora luego el mayordomo Amonio en busca de Alejo, a quien no reconoce, a pesar de que percibe un cierto parecido con él:

Amonio.- ¡En lenguaje y edad
se parece aqeste a Alexo!

Amonio le cuenta la finalidad de su viaje en un largo monólogo (vv. 1082-1184, fols. 24r-26r) en que repite la historia que sirve de leit-motiv de la obra; esta reiteración argumental ha de entenderse a la luz del carácter docente de este teatro. Su estancia en Edesa tiene como finalidad encontrar a Alejo. Éste le cuenta que un joven de esas características ha pasado por allí:

Alejo.- Conóscolo como a mí,
que ha poco que estuvo aquí
y lleva su mira en Dios.

Amonio.- ¿Cómo que le visteis vos?

Alejo.- Como vos me veis, le vi.
(vv. 1200-1204, fol. 26v).

Con esta información Amonio continúa su viaje, después de haber dado limosna a Alejo, a quien considera un ermitaño que ayuda a los pobres. Una ermita custodiada por el sacristán Mauricio será el escenario del encuentro, a modo de visión, entre Alejo y la Virgen; un diálogo ágil entre ambos en donde se repiten los compromisos adquiridos en el matrimonio espiritual configura la escena. Conviene notar los apelativos con que la Virgen se dirige a Alejo: «mi desterrado», «mi navegante», «mi caminante», «mi peregrino», que acentúan la caracterización de la vida como peregrinación. Una vez más se acentúa la paternidad y maternidad de Dios y la Virgen por encima de la paternidad y maternidad humanas.

La escena nos lleva ahora a Roma en la casa paterna de Alejo. Aquí María, su esposa, vestida de viuda, intenta suicidarse. Reniega de Alejo y reprocha a Eufemiano que «pues con un traidor me casas / que haze de mí burla y juego» (vv. 1361-1362, fol.30r).

En algunos de estos parlamentos el dramaturgo jesuita deja huellas de su conocimiento de la «bella mal maridada», de tan intensa tradición literaria; asimismo el dramaturgo utiliza el sueño en que queda profundamente dormido Amonio para establecer un diálogo con María en el que le confiesa que Alejo le ha sido infiel cansándose con otra, por lo que le pide que a su vez ella le pague con la misma moneda cansándose con él. Se perciben huellas en este parlamento de alguno de los romances de la «fidelidad de la esposa»; en esta obra la tentación en podría haber caído Amonio queda diluida por tratarse solo de un sueño.

El binomio Roma-Edesa constituye el eje escenográfico. El peregrino Alejo sufre una constante lucha interior; unas veces es confortado con la presencia de la Hermosura Divina y otras ha de sufrir la asechanzas del diablo; una vez más el teatro jesuítico acude a la meditación de las dos banderas de los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio para difundir la vieja idea de la milicia cristiana. Visiones de una María a punto de suicidarse y culpar a Alejo de este desenlace conmueven la mente de Alejo, después del largo monólogo de María y de un diálogo que en esta visión sostiene con Alejo (vv. 1586-1689, fols. 34r-36r). Todo, sin embargo, ha sido un sueño. Es frecuente en esta obra el recurrir al sueño o visión para desarrollar parlamentos en los que los personajes dejan aflorar un subconsciente que el dramaturgo rentabiliza. De nuevo aparece la Hermosura divina y le indica Alejo que regrese a su casa:

Hermosura.- Vuelve a casa de tu padre,
Alexo, que Dios lo ordena.

Alejo.- Señor, si vos lo mandáis,
es mucho que yo obedezca.
(vv. 1692-1695, fol. 36v).

De nuevo estamos en el hogar romano de Eufemiano; María mantiene viva la fidelidad a su esposo; el dramaturgo utiliza un tópico tradicional, en este caso el de la tortolica que será siempre fiel, incluso después de la muerte del macho:

María.- La viuda tortolica imito,
que no sabe violar la fe primera,
y huyendo del consorte en su delito
en el ramo con ronco arrullo espera.
(vv. 1774-1777, fol. 37v).

Siguiendo la economía dramática, se nos ofrece en la siguiente escena a Alejo ya en su patria. Se produce el encuentro entre padre e hijo, pero el padre no le reconoce:

Alejo.- Este es mi padre; aqueste es Eufemiano...

Eufemiano.- ¿Quién es este peregrino?

Alejo.- Uno, señor, que desea
que vuestra casa le sea
albergue de su camino.
(vv. 1815; 1821-1824, fol. 39r).

La presencia de aquel peregrino aviva en Eufemiano la historia de su hijo; lo tiene ante sus ojos, pero no le reconoce:

Eufemiano.- ¡Ay, mi Alexo! ¡Ay, hijo mío!

Amonio.- Las lágrimas se le saltan.

Eufemiano.- Falta aún para hablaros brío
y a las palabras que faltan
de lágrimas sobra el río.
¡Ay!, me traes a la memoria,
oh peregrino, una historia
que por nueva y peregrina
tare la pena harto vezina
y ausenta lexos la gloria.

Representaseme en vos
un hijo que me dio Dios
y me lo quitó también,
que porque Dios le haga bien
yo os lo quiero hacer a vos.
(vv. 1850- 1864, fol. 39v-40r).

El santo peregrino es hospedado en el zaguán de su casa en una covacha. Así termina la Jornada Segunda.

La *Jornada Tercera* comienza con un parlamento entre la Hermosura divina que conforta a su «esposo Alexo»; en su peregrinaje siguiendo el *itinerarium mentis in Deum* nuestro protagonista ha de librar de nuevo la lucha en su interior; el dramaturgo jesuita pone en escena una vez más la milicia cristiana en la que intervienen el Ángel, Lucifer y el propio

Alejo. A su lucha interior se añadirá ahora las vejaciones a las que le someten sus antiguos criados desconocedores de su auténtica personalidad; la sola transcripción de las didascalias que contextualizan los parlamentos da idea de las burlas a la que es sometido Alejo: «Está el Ícaro arriba con el cántaro, aparejados los otros con humo, pónganse a la puerta de la cueva y saquen a Alejo y échenle agua»; «Después de haberle tirado los trapos, le hacen la mamona»; «Cárganle de cozes y pescozones y échalen en el suelo». Alejo sufre pacientemente todas estas burlas:

Alejo.- De cuánto gozo, o Dios, bañas mi espíritu
con estas penas, que en la casa espléndida
que gobernar pudiera como príncipe
mis criados me dan como el más ínfimo.
(vv. 2021-2024, fol. 43v).

La intriga que sazona la acción dramática se desplazará ahora hacia el encuentro entre Alejo y su esposa María. ¿Reconocerá María a su esposo a quien tanto su padre como los criados consideran un pobre peregrino y a quien acogen por caridad? Un amplio parlamento recoge este encuentro; la escena se enmarca con «María con las prendas de Alexo, su esposo» (vv. 2025-429, fols. 43v-47v). Es un momento culmen en el desarrollo escénico y asimismo en la determinación que ha tomado Alejo. De ello es consciente; por eso dirá:

Alejo.- Agora es, Señor, cuando
se ha de esforçar tu bando
para que el campo angélico
salga con la victoria
y así cante la gala y a ti la gloria.
(vv. 2038-20242, fol. 44r).

La equívocidad y el doble sentido en las respuestas de Alejo disuaden a María de establecer la identidad entre aquel peregrino y su esposo. El diálogo termina en un doble matrimonio místico a petición de la propia María:

María.- Rogad a esa esposa vuestra,
que la hazéis esposo mío,
que me abrase el pecho frío
con el fuego que me muestra.

Esme singular consuelo
darme esposo tan glorioso,
aunque amor al otro esposo
no pienso que impide el cielo
(vv. 4010-4017, fols. 47r-47v).

Una respuesta que, dentro del contexto de las dos banderas que enarbolan los ejércitos celestial e infernal, hace exclamar al ángel: «Victoria, victoria, cielo». La ascesis de la piedad ignaciana sigue inspirando al dramaturgo.

Otra escena de gran emotividad tiene lugar cuando María propone a Eufemiano que invite a la mesa al peregrino, que ocupará el sitio vacío de Alejo:

Eufemiano.- No puedo negarte, no,
que el pobre mi mesa adorne,
que por limosnas nos dio
Dios a Alexo; y quiero yo
que por limosnas lo torne.
Sentaos.

María.-El lugar vacío
de mi Alexo ha de ocupar
hoy el peregrino mío.
(vv. 4157-4164, fol. 50r)

El comportamiento de Alejo en la mesa y su hablar son conformes a su condición de pobre peregrino; por eso su madre, Agles, dirá:

Agles.- Jesús, esta discreción
más parece de palacio.
(vv. 2221-4222, fol. 51v)

La emoción, ante el canto de un romance sobre la fidelidad de Penélope con su marido Ulises ausente en la guerra de Troya, hace desvanecerse a María. La escena conmueve el corazón de Alejo; Lucifer le tienta; él puede remediar aquellos males:

Lucifer.- Remedia todos sus males
con decir 'yo estoy aquí'

Alejo.- ¡No quiero!

Lucifer.- ¿Eres mármol?

Alejo.- No.

Lucifer.- ¿Piedra?

Alejo.- No.

Lucifer.- ¿Pues qué?

Alejo.- Soy yo
con Dios más firme y constante.

La escena acentúa más y más aquel momento lleno de una emotividad dramática; María se agarra al peregrino:

Amonio.- Aún no le quiere dexar.

Alejo.- Es que debe de pensar
que soy su esposo.

Amonio.- No agarra
así los olmos la parra.

María.- ¡Mi esposo es, no he de soltar!

Amonio.- ¡Con la locura que sale!

Eufemiano.- Llevadla a la cama.

(vv. 2283-2289, fols. 52v-53r)

El dramaturgo juega aquí con la ternura de los sentimientos de una María que intuye que tiene delante a su esposo; se la tiene por loca. Alejo no se dejó vencer por el sentimiento; es la última prueba dentro de su peregrinación. De ahí los gritos de júbilo del ángel:

Ángel.- ¡Victoria, cielo, victoria!

Hermosura.- ¡Cantad la gala a mi Alexo!

(vv. 2293-2294, fol. 53r).

La peregrinación existencial de Alejo está a punto de terminar; el *itinerarium mentis in Deum* llega a su fin. Lucifer ha sido vencido y «va arrojando lanças quebradas» que prueban su derrota. «Corrido va el enemigo», dirá el ángel. La unión mística de los esposos está próxima.

Hermosura.- ¿Pues qué quieres?

Alejo.- Que se acaben

guerras, y que pruebe allá
a que tus amores saben
que nuestros besos de acá
muy poco, señora, saben.

[...]

Hermosura.- Para el viernes te apareja,
que será tu muerte, esposo.

(vv. 4335-4345, fols. 53v-54r).

Alejo prepara su despedida descubriendo su identidad. En un diálogo con María, su esposa terrenal, escribe su peregrinación. Muere Alejo. El dramaturgo intenta en una breve escena dramatizar el juicio individual de Alejo en el que participan Lucifer, el Ángel, Cristo y la Virgen; la disputa de las almas por parte de ángeles y demonios forma parte de la iconografía tradicional, una escenografía a la que la literatura dio vida en sus distintos géneros. Vencido una vez más Lucifer, el alma de Alejo asciende al cielo:

Hermosura.- Sube, esposo regalado,
al tálamo del contento.

Cristo.- ¡Hijo!

Alma.- ¡Señor!

Virgen M^a.- ¡Hijo!

Alma.- ¡Madre!

[...]

Hermosura.- Hoy se celebren las bodas
en el cielo a maravilla;
siéntate, esposo, en mi silla

goza de mis glorias todas
(4510-4524, fol. 57v).

Entretanto, la familia de Eufemiano había asistido al culto en la iglesia de san Pedro en Roma con la presencia del Papa y del Emperador; una voz misteriosa les anuncia lo acaecido con Alejo. Regresan a su casa y en su covacha le encuentran muerto con un papel en la mano que no consiguen arrancarle; Papa y Emperador acuden también; solo el Papa será capaz de extraer de sus manos el secreto de aquella carta en la que Alejo explica, en prosa, - el único momento de la obra en que no se utiliza el verso - descubre su identidad: Diecisiete años de peregrinación en Edesa y otros diecisiete años de peregrino en su propia casa constituyen su currículo existencial. El último parlamento de la obra está puesto en labios de su esposa terrenal, verso que da forma parte del título de las obras:

María.- Y fin da a su camino
mi esposo aquí, en su patria peregrino.

JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO