

Estanislao Kostka y el teatro jesuítico en el Siglo de Oro

Ricardo Enguix
(Kaunas University of Technology)

Introducción

Estanislao Kostka, novicio de origen polaco y ascendencia noble,¹ fue el primer miembro de la orden ignaciana que vio reconocida oficialmente por la Iglesia su virtuosa existencia –pese a su brevedad, pues murió de malaria con tan solo dieciocho años– al ser beatificado el 14 de agosto de 1605;² a partir de ese momento debió ser bastante habitual, obviando las presumibles composiciones dramáticas con las que los jesuitas festejaron dicho acontecimiento, su presencia en las tablas ignacianas, pues teniendo en cuenta que los jesuitas solían centrar sus composiciones dramáticas en personajes que ofrecieran a su alumnado modelos de virtud a seguir, el joven Estanislao suponía un potente ejemplo y una figura especialmente sugerente para los estudiantes de los colegios de la Orden, ya que no era difícil que parte del alumnado se sintiera identificado con las vivencias teatralizadas del novicio polaco que, tras haberse formado con los jesuitas en Viena, ingresó a los diecisiete años en la Compañía de Jesús oponiéndose a la voluntad de su padre.

En este sentido Estanislao no resultaba muy distinto de otros personajes virtuosos en los que solían inspirarse los dramaturgos de la Orden, como san Alejo o san Juan Calibita,³ cuyas existencias venían a ejemplificar el triunfo de la entrega total a los designios divinos pese a la oposición paterna; modelo que debía ser muy sugestivo entre los discentes de los centros educativos jesuitas, pues como miembros en potencia de la Orden podrían verse envueltos en circunstancias similares. Sin embargo, pese a que la lógica invita a pensar que, al tratarse Estanislao de una figura vinculada directamente con la orden ignaciana y cuya biografía se ajusta a la perfección a dicho modelo, debió servir con bastante frecuencia de fuente de inspiración a los comediógrafos de la Compañía, apenas tenemos noticia de composiciones dramáticas protagonizadas por el novicio polaco en el Siglo de Oro; así, hay constancia de la representación, en 1610, de una comedia en Cuzco a cargo de los estudiantes del colegio que regentaban los jesuitas en dicha localidad (Guibovich 2008, 44), o de la escenificación el 22 de enero de 1624 de una comedia del beato Estanislao, “con gran aparato y magestad”, en uno de los patios del Colegio de san Ildefonso de Ciudad de México para agasajar al nuevo virrey, don Rodrigo Pacheco y Osorio, y a su esposa, que asistieron al evento acompañados de “la real audiencia y cabildos eclesiástico y secular, con toda la nobleza de México” (Osorio 1979, 126). Datos más concretos ofrecen algunas relaciones que han llegado hasta nosotros acerca de representaciones teatrales en las que se dramatizaron las vivencias del novicio polaco, como la que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1615 en el colegio mallorquín de Montesión con motivo de la renovación de los estudios, de la que la *Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión*, crónica manuscrita del centro, da cuenta en los siguientes términos:

¹ Estanislao era hijo de Juan Kostka, señor de Zakrocym y senador del Reino de Polonia, y Margarita Kryska de Drobní, emparentada con los duques de Mazovia.

² Según recogen O’Neill y Domínguez, no se trató de una beatificación al uso, sino que en 1602 Clemente VIII se refirió a Estanislao como beato en un breve y Paulo V permitió, en 1605, que se pusiera una lámpara ante su imagen en Sant’Andrea, hecho que fue interpretado como una beatificación (2001, 2220).

³ Santos que protagonizaron las anónimas *Comedia de san Alejo* y *Comedia de san Juan Calibita*, contenidas ambas en el conocido como ‘Códice del padre Calleja’, custodiado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss 17288.

se represento en nuestra Iglesia, para la renovacion de los estudios, La Comedia del B. Estanislao Kostka, que se intituló *Triumphus Religionis* en la qual a juysio de todos, huvo 4 cosas muy señaladas. La una la suavidad y dulçura de la Historia, que por serlo tanto, causo muchas lagrimas aun del Señor Obispo, y de otras personas principales: y dexo en ellos mayor estima y devocion para con toda la Compañía de Jesus y mas en particular con el dicho S.¹⁰. La otra fue, la magnificencia el Theatro, y las raras invenciones, que en el se vieron de truenos, rayos, y apariciones en machinas, y en nubes vistossimas que a modo de granadas, se abrian, elevaciones y arrobamientos que suspendian el auditorio. La 3.^a la riqueza de los vestidos, la variedad de trajes, cortados para solo aquel efecto: la buena gracia y grave razonar, y la propia accion de los Personajes: los quales por la mayor parte eran Cavalleritos de lo principal deste Reyno.

Y entre todos se aventajaron dos hijos del Señor Virrey D. Carlos Coloma: entre los quales se partio el Personaje del B. Estanislao. 4º la muchedumbre y gravedad de los oyentes, es a saber todos los Magistrados Ecclesiasticos y seglares, los superiores y personas graves de las Religiones etc. Y en todo esso aun no huvo lugar para todos y assi el dia siguiente a peticion de personas graves, quien no se pudo negar, se huvo de representar en la misma Iglesia, assi por el Sor Inquisidor y sus familiares, como para los Religiosos: aunque abundo tanto la gente, como casi el precedente dia (Oleza y de España 1924-25, 79).

Algo más breve, aunque no por ello menos interesante, es la descripción que ha llegado hasta nosotros de la representación de una comedia del beato Estanislao que tuvo lugar en Manila el 19 de enero de 1673, inserta en las celebraciones que los jesuitas asentados en la ciudad organizaron por la canonización de san Francisco de Borja, y que Sánchez del Castellar incluyó en su relación de dichos festejos:

Por la tarde ocupó el teatro⁴ la comedia del beato Estanislao Koscha, en que compendió su auctor la vida del sancto. Fue muy agradable a todos, así por lo elegante de su composición como porque todos, o los más, se hallaban sin sabiduría de las grandes virtudes de este sancto (f. 9r).

A la pluma del afamado moralista jesuita Antonio Escobar y Mendoza también se debe una comedia acerca de las vivencias del joven novicio que tampoco ha llegado hasta nosotros (Elizalde 1956, 303); pieza que, presumiblemente, debió ser compuesta para que fuera representada por los estudiantes del colegio que los jesuitas regentaban en Valladolid, pues Escobar estuvo fuertemente vinculado al colegio vallisoletano, y que, cronológicamente, podemos ubicar en la horquilla comprendida entre 1605 y 1669, fechas de su ingreso en la Compañía y de su óbito (Elizalde 1961, 149).

La Comedia del beato Estanislao Kostka

Solamente conservamos una obra protagonizada por el novicio polaco, la *Comedia del beato Estanislao Kostka*, inserta en los folios 329r-385v del ‘Códice del padre

⁴ Según apunta la relación, el escenario estaba ubicado en el atrio de la iglesia del Colegio de san José, emplazamiento en el que se representaron las distintas composiciones dramáticas insertas en estos festejos: “No les pareció a los padres que ninguna hora de los días de la octava holgase, sino que trabajasen todas en alabanzas de sus sanctos, y así dispuso su devoción que en púlpito theatral se continuasen para las tardes en el atrio, escrupulizándoles la iglesia por solo lo vulgar del nombre cómico quando por lo sentencioso, dezente, devoto y exemplar pudieran sus conceptos representarse en el púlpito” (f. 8r).

Calleja',⁵ al que ya hicimos alusión páginas atrás, de autor anónimo; la pieza, compuesta combinando prosa y verso, tanto en lengua latina como castellana,⁶ dramatiza, a través de tres jornadas, las vivencias del beato polaco de forma un tanto libre con respecto de los hechos que refieren sus biografías debido a las constantes licencias y amplificaciones que se permite el comediógrafo al dramatizar la materia hagiográfica.⁷ De hecho la comedia arranca con una de estas alteraciones, pues vemos cómo Estanislao engatusa a un pobre para intercambiarse con él la ropa, estratagema de la que se vale para abandonar la casa de su hermano con la intención de ingresar en la orden ignaciana; sin embargo, poco dura

⁵ Su texto está copiado prácticamente en su totalidad a una mano, pues solamente se cambia de amanuense en el folio 361. Por otro lado, en el lomo del códice puede leerse “Comedias y Poesías del Padre Calleja”, por lo que, en consecuencia, se viene adjudicando el contenido del mismo a la pluma del dramaturgo jesuita Diego Calleja (*CATEH*, ficha 286); atribución defendida, principalmente, por el padre Elizalde (1956, 295) y Menéndez Peláez (1995, 450), que conjetura –al igual que hiciera en su día Barrera y Leirado (1860, 59)– la existencia de dos padres jesuitas de idéntico nombre y similares dotes artísticas (2010, 226), uno activo a finales del XVI y principios del XVII, del que no conservaríamos ningún dato biográfico –y a cuyo ingenio se debería, en opinión del crítico asturiano, el contenido del manuscrito–, y otro Diego Calleja, nacido en Alcalá de Henares en noviembre de 1639 (Alonso Asenjo 2012-2014, 2). Sin embargo, sabemos que el contenido del códice no se debe al genio artístico de un solo dramaturgo, pues la *Comedia de santa Catalina*, que ocupa los folios 106r-191v, fue compuesta por el padre Hernando de Ávila y el *Diálogo del Santísimo Sacramento*, inserto en los folios 242r-264r, se debe a la pluma del jerónimo fray José de Sigüenza, por lo que, siendo prudentes, consideramos la comedia como anónima, pues entendemos que el padre Calleja que figura en el lomo del códice debió compilar el manuscrito o, simplemente, poseerlo. Además, una de las composiciones insertas en el volumen, *El triunfo de Fortaleza*, puede localizarse, según su texto, en Logroño con motivo de los festejos por la beatificación de Ignacio de Loyola a finales de 1609 (Artega 2019, 216-217); hecho que nos permite revisar la hipótesis de Menéndez Peláez acerca de la existencia de dos comediógrafos jesuitas apellidados Calleja. El *Defuncti primi saeculi* de Fejér da cuenta de un solo Calleja en el primer siglo de la Compañía, un tal Cristóbal que falleció en el colegio de Medina del Campo el 13 de julio de 1620 (1982, 35), por lo que cronológicamente podría identificarse con ese primer dramaturgo que hipotetiza Menéndez Peláez; sin embargo, según recogen los *Catálogos trienales* de la Provincia de Castilla, de los que se conserva una copia en el archivo del Santuario de Loyola, este Cristóbal Calleja, nacido en Camarena en 1540, dedicó su vida, principalmente, a labores domésticas y de asistencia a enfermos, por lo que se nos antoja harto difícil que fuera también comediógrafo o que poseyera el códice. En consecuencia, el misterioso padre Calleja que figura en el lomo del manuscrito 17288 de la Biblioteca Nacional de España debe corresponderse con alguno de los dos Calleja que recoge Fejér en el *Defuncti secundi saeculi*, el dramaturgo Diego Calleja, al que se le viene atribuyendo, como quedó dicho, el códice en propiedad, y un tal Cristóbal Calleja, fallecido en el colegio de Logroño en enero de 1677 (1985: 201), emplazamiento al que llegó, según los *Catálogos trienales*, en 1645 para ejercer de profesor de Gramática. A tenor de esta información, consideramos que el misterioso padre Calleja que figura en el lomo del códice bien podría ser Cristóbal Calleja y no Diego, pues la vinculación del manuscrito con el colegio que los jesuitas regentaban en Logroño podría explicar la inclusión de *El triunfo de Fortaleza* en el códice.

⁶ El castellano supone algo más de tres cuartas partes de la obra, hecho que propicia que el empleo de la lengua del Lacio, en prosa o en verso, quede ligado a escenas eminentemente secundarias, por lo que, a pesar de la barrera lingüística, el espectador medio de la época –poco latinizado por lo general (Alonso Asenjo 1998, 179)– podía comprender la trama argumental sin problemas. En cuanto a la utilización del castellano en la comedia, si bien se transcriben en prosa dos cartas que escribe Estanislao, el resto de la pieza está integrada por 2137 versos que presentan una acusada polimetría, pues el poeta combina, sin ánimo de ser exhaustivos, redondillas, quintillas, romances, sonetos, octavas reales, endecasílabos sueltos o liras. Por otro lado, goza de un porcentaje de metros transalpinos relativamente bajo, un 9'8%.

⁷ Pocas son las vivencias del joven novicio que no se ven alteradas en su dramatización por el ingenio del comediógrafo, siendo los pasajes más fieles con respecto de la leyenda biográfica de Estanislao la representación de su ardiente fervor religioso, que hacía que fuera necesario que se le aplicaran paños húmedos para mitigar su candor, y las escenas que rodean su óbito. Circunstancia que contrasta con la tendencia del teatro hagiográfico jesuita del XVI de representar fielmente las vivencias recogidas en las biografías de sus protagonistas (Enguix 2019, 198).

el embuste, pues el pobre es descubierto al rato de marcharse Estanislao,⁸ hecho que provoca que salgan tras él su hermano y Guido, ayo del joven, para interceptarlo en el camino y frustrar sus planes.

En nuestra opinión, las mayores licencias que presenta la obra con respecto de la materia hagiográfica son producto, por un lado, del intento por parte del poeta de dar mayor desarrollo a la oposición paterna que recibió la decisión de Estanislao de ingresar en la Compañía –según sus biógrafos esta no fue más allá de una furibunda misiva, en la que ahondaremos más adelante– y, por otro, de obviarse en la composición las vivencias de Estanislao en Viena, hecho que forzó al poeta a ubicar los prodigios que experimentó el joven durante su periodo formativo con los jesuitas en otros momentos de su breve existencia para poder incluirlos en su pieza, modificándolos para que casaran con su nueva localización en el ciclo vital del joven jesuita.

La oposición paterna a los designios del novicio polaco se amplifica a través de dos pasajes; en el primero de ellos, bastante breve, vemos cómo el padre de Estanislao, cegado por la ira tras descubrir que su hijo ha ingresado en la orden ignaciana, pide a Guido que parta a Roma para traer de vuelta al joven, ya sea dándole unas cartas con las que él y su esposa pretenden convencerlo de que deje la Compañía de Jesús,⁹ ya sea por la fuerza si este no cambia de parecer.¹⁰ Encargo que se materializa en el segundo pasaje, en el que vemos cómo Guido intenta entrar por la fuerza en el Colegio Romano; tentativa que queda en conato, pues uno de los frailes jesuitas, el hermano Teobaldo, le corta el paso¹¹ y lo reprende verbalmente.¹² Tiene lugar entonces el encuentro entre el novicio polaco y su ayo, al que el joven finge no conocer, y la declamación de las cartas de sus padres, a cuyas

⁸ Pese a las notables licencias que se permite el dramaturgo, en el pasaje podemos encontrar varios puntos de contacto con la biografía del joven novicio, pues según la tradición Estanislao mudó sus ricos ropajes por unos más modestos antes de abandonar la casa de su hermano y dejó un billete en el que informaba de sus intenciones; misiva que tiene su homóloga dramática en la que le da Estanislao al pobre para que, en caso de ser descubierto, pueda demostrar que ha obtenido las ropas que lleva de forma legítima.

⁹
Yo escribiré con rigor
y su madre con amor,
combátanle estos dos brazos,
que si no le hacen pedazos
grande es cierto su valor. (ff. 354v-355r)

¹⁰
Si no hallas coyuntura,
por fuerza traer procura
al que a furia me provoca,
si habla tápale la boca
y que has de matarle jura. (f. 355r)

¹¹ “queriéndose llegar Guido a la portería le detiene Teobaldo” (f. 365r).

¹²
¿Qué atrevimiento es este? ¿Qué arrogancia?
¿Por ser nosotros pobres religiosos
sin armas, sin defensa, sin ayuda,
nos hacéis fuerza en nuestra propia casa? (ff. 365r-365v)

La enérgica oposición del hermano Teobaldo hará que dos de los soldados que acompañan a Guido, de forma un tanto cómica, afirmen que si el jesuita “no fuese de la Orden / como aquí nos cargaría de paliza” y que “Erró la vocación sin duda alguna, / que este para soldado era nacido” (f. 365v).

amenazas¹³ y ruegos hace oídos sordos Estanislao,¹⁴ reafirmando en su decisión de dedicar su vida a Dios y permanecer en la Compañía.

En cuanto a la reubicación de hechos prodigiosos en la dramatización de las vivencias del beato, esta tiene lugar en dos momentos: en el primero de ellos el poeta combina dos visiones que, según sus biografías, experimentó Estanislao durante su estancia en Viena de forma independiente, la de santa Bárbara y la de la Virgen con el Niño en brazos, aparición que da cierre a la jornada segunda y en la que María, por mediación de la santa mártir, deja que Estanislao sostenga al Niño.¹⁵ La otra escena prodigiosa que el dramaturgo reubica en su composición es la aparición demoníaca en forma de perro;¹⁶ pasaje que en la pieza tendrá lugar también tras haber ingresado el beato en la Compañía, y en el que, en consonancia con la leyenda biográfica, el ente maléfico¹⁷ intenta ahogar al joven, propósito que frustra Estanislao al sacar una cruz. En este cuadro interviene también el hermano Teobaldo, que tras ver entrar al perro en escena intenta darle caza, dotando al pasaje de cierto toque humorístico al perseguir al Demonio “con un garrote y un lazo” (f. 375v) mientras huye despavorido por la visión del crucifijo.¹⁸

13

Yo te juro si algún día
 en tu patria amada entrases
 o de mi casa atrevido
 pusieres pie en los umbrales,
 que en vez de cadenas de oro
 y en vez de abrazos de padre
 [...]
 en vez de gloria y de pompa
 de aherrojarte en una cárcel. (ff. 367r-367v)

¹⁴ Si bien la amenazante carta del padre de Estanislao tiene fundamento hagiográfico, y de hecho en la comedia se reproduce con bastante fidelidad su contenido según lo referido en sus biografías, nada se dice en ellas acerca de la misiva de la madre en la que se le informa del matrimonio que se le ha concertado con una noble polaca, por lo que la atribuimos al ingenio del poeta.

¹⁵ Ribadeneyra refiere la aparición de santa Bárbara en los siguientes términos: “Por este mismo tiempo le sobrevino una grave enfermedad [...] Creció tanto la enfermedad que le llegó al cabo y los médicos le desahucieron [...] Acudió al Señor y encomendose muy entrañablemente y con gran devoción a la bienaventurada virgen y mártir santa Bárbara [...] especialmente por haber leído en su vida que todos los que le son devotos y se encomiendan a ella, no mueren sin sacramentos [...] Oyole el Señor y una noche, estando despierto y muy fatigado del mal de la muerte, vio entrar en su aposento a la bienaventurada santa Bárbara acompañada de los ángeles [...] que con grande reverencia traían el Santísimo Sacramento, de cuyas manos él le recibió “ (*Segunda parte del Flos sanctorum*, pp. 614-615). A pesar de que según la leyenda la intervención de la santa mártir es capital en las vivencias de Estanislao, en la comedia del ‘Código del padre Calleja’ viene a funcionar a modo de comparsa muda que solo rompe su silencio para pedir a la Virgen que permita al joven novicio sostener al niño Jesús en brazos. En cuanto a la aparición mariana, Ribadeneyra también da cuenta de ella en su biografía: “estando muy congoxado del mal, y casi al cabo de la vida, le apareció la Virgen [...] con el niño Jesús en los brazos, y le habló y le dixo que se entrase en la Compañía, y dejándole al niño Jesús sobre la cama desapareció la Madre santísima, y Estanislao con este favor y celestial regalo comenzó a mejorar, y cobró entera salud, con grande admiración de los médicos que le habían curado, los cuales dezían que aquella salud era milagrosa y contra todas la reglas de medicina” (*Segunda parte del Flos sanctorum*, p. 615).

¹⁶ Según recoge Ribadeneyra, el episodio del perro demoníaco tuvo lugar durante la estancia de Estanislao en Viena: “estando en su aposento le apareció el demonio en figura de un gran perro negro, horrible y espantoso, y por tres veces le acometió y le llegó a la garganta para ahogarle, pero Estanislao se encomendó muy de veras al Señor y con su favor y la señal de la cruz, le ahuyentó de manera que desapareció aquel monstruo y no le acometió más” (*Segunda parte del Flos sanctorum* p. 614).

¹⁷ Aunque nada se dice en las didascalías, entendemos que el actor que encarnara al Demonio debía ir disfrazado de perro.

18

He visto entrar un perrazo
 por aquí con grande trote,
 téngole de echar un lazo
 y después con el garrote

No será esta la única ocasión en la que el ente demoníaco intente someter a Estanislao, si bien el resto de sus apariciones no tienen base hagiográfica y se deben al ingenio del dramaturgo. Así, en los primeros compases de la pieza vemos cómo el Demonio, disfrazado de peregrino, intenta asaltar a Estanislao mientras marcha hacia Augusta; propósito que se frustra al invocar el joven polaco a Jesús y a la Virgen, deteniéndose prodigiosamente el paso del ente maléfico¹⁹ y viéndose forzado a huir entre truenos y cohetes.

Pese al fracaso, el Demonio no cesa en su empeño y trata de doblegar de nuevo al joven haciéndose pasar por el hermano portero del colegio de Dilinga,²⁰ intentando convencer a Estanislao de que abandone su propósito de ingresar en la Compañía;²¹ embuste en el que, pese a las dudas iniciales, no cae el joven,²² que logra contactar con el padre provincial al llamar a otra puerta e ingresa finalmente, en las postrimerías de la jornada, en la orden ignaciana. En la segunda jornada el Demonio volverá a intentar hacer mella en la voluntad de Estanislao valiéndose esta vez de la fuerza, pues disfrazado de pastor y simulando estar enojado con el joven novicio, le propinará un bofetón;²³ ataque al que responde Estanislao ofreciendo la otra mejilla,²⁴ contrarrestando con su virtud el embate demoníaco y forzando al maligno a abandonar, vencido de nuevo, las tablas.

La última aparición demoníaca, que tiene lugar tras el episodio del perro, supone la escenificación de la frustración del maligno y su derrota definitiva, pues ante la petición de Estanislao a la Virgen de cesar su existencia terrenal para “gozar contigo de aquesos dulcísimos abrazos de madre” (f. 377v), el Demonio, en un último intento desesperado,

ha de andar gentil porrazo.
 [...]

 ¡Ox! El perro es Lucifer,
 acudiré, que se ahoga.
 [...]

 ¿No le alcanza la soga?
 ¿Quién le pudiera coger?
 ¡Ah, infernal, si te cogiera
 entre mis brazos hiciera
 que te acordaras de mí! (ff. 375v-376r)

¹⁹ “No puede el Demonio pasar adelante” (f. 336v).

²⁰ Al no encontrar Estanislao al padre provincial en Augusta se dirigió a Dilinga, donde en esos momentos se encontraba el padre Canisio, tal y como refieren sus biógrafos.

²¹

 ¡Ay, qué lástima que os tengo!
 ¿Por qué os venís a perder?
 Aqueste cuerpo gallardo
 que este vil hábito encubre,
 vos no miráis que le cubre
 este manto negro y pardo.
 [...]

 Holgaos, vuestro tiempo es este,
 tierno sois y delicado,
 y este yugo es muy pesado
 y podrá ser que os moleste.
 En el mundo estáis, él es
 aquel que ahora os conviene,
 que tiempo tras tiempo viene,
 volveréis acá después. (ff. 342r-342v)

²²

 ¿Mas yo cómo estoy dudando?
 ¿Cómo me voy olvidando
 de mi sacra vocación?
 Sin duda es aquesto engaño. (f. 342v)

²³ “Dale un bofetón y échale en tierra” (f. 358r).

²⁴ “Veis aquí estotra mejilla, / dadle pena semejante / que no está la sangre igual” (f. 358r).

le pide a la Justicia Divina que lo escuche en audiencia y le permita pleitear con la Virgen para que el joven novicio pase más tiempo en la tierra y pueda seguir tentándolo;²⁵ petición a la que, lógicamente, no accede la Virgen, por lo que el ente demoníaco es expulsado de su presencia y vencido definitivamente.

Como puede observarse, la imagen que ofrece el Demonio, especialmente en las dos últimas escenas en las que interviene, resulta un tanto ridícula y, por tanto, debía despertar la carcajada entre el respetable. No serán estos los únicos pasajes que destilen cierta comicidad, pues en el arranque de la comedia, cuando Estanislao cambia sus ropas con el pobre, este afirma que “todo es uno, / despojarme y despiojarme”, instando al joven noble a que sacuda las prendas que recibe, pues llevan “mucho ganado” (f. 332r), en clara sintonía con los graciosos ‘a medias’, según los denomina Badía (2007, 283), que suelen aparecer en el teatro de finales del XVI, aún bastante alejados del gracioso prototípico del teatro áureo pero de los que se servían los dramaturgos para conferir ciertas pinceladas jocosas a sus composiciones. En esta línea podrían apuntarse también las intervenciones de los soldados que acompañan a Guido en su asalto frustrado al Colegio Romano, a las que ya hicimos alusión, pues puede percibirse en ellas cierta socarronería; pero, sin lugar a dudas, el gran peso cómico viene de la mano de una *actio intercalaris*²⁶ protagonizada por unos menesterosos, escena que funciona a modo de gozne entre los dos intentos de Estanislao –el frustrado por el Demonio y el definitivo– por contactar en Dilinga con el padre provincial. Por tanto, si bien en la composición se emplea la típica comicidad episódica ignaciana, la obra supone, en cierta medida, un avance con respecto del teatro jesuita anterior, pues incluye también a esos graciosos ‘a medias’, preludio de la figura del donaire áureo.

En cuanto a los prodigios vinculados con las vivencias de Estanislao que recrea el poeta, o bien en su ejecución no media tramoya escénica o, simplemente, no son escenificados ante la mirada del espectador;²⁷ así, en las paralizaciones que experimentan

25

¡Pese a mi fuego infernal!
 ¿Este es justo tribunal?
 Dejalde vivir también.
 ¿Cuántos comenzaron bien
 que acabaron después mal?
 Si Dios al que es malo espera
 a que se convierta y viva,
 ¿al bueno y justo le priva
 para que desta manera
 que no acabe su carrera?
 ¿Que a un rapaz que empezó ayer
 a luchar con el Infierno
 ya me lo quieran poner
 sobre la gloria y trono eterno?
 Dejádmele algunos años,
 que coma pan con corteza,
 pruebe, pruebe mis engaños,
 probará su fortaleza
 y yo probaré mis daños. (ff. 377v-378r)

²⁶ Los dramaturgos jesuitas solían aderezar sus composiciones con pasajes de carácter cómico-burlesco que mantenían cierta relación con la trama principal; sin embargo, con el paso del tiempo tendieron a incluirse en las composiciones a modo de *actio intercalaris*, es decir, como escenas independientes de la acción principal, similares a los *intermezzi* italianos o a los autóctonos pasos de Lope de Rueda (Canet 1991, 88).

²⁷ Según las biografías, la persecución que protagonizó el hermano de Estanislao tras enterarse de su huida se vio frustrada por voluntad divina, pues sus caballos se detuvieron milagrosamente y, cuando pretendió seguir a pie tras la senda de Estanislao, fue incapaz de moverse, por lo que finalmente desistió en su empeño. En la recreación de este pasaje el dramaturgo opta, debido a las lógicas complicaciones que exigía su representación, por que el prodigio de la detención de los equinos sea simplemente verbalizado:

el Demonio, a la que ya aludimos, y el hermano de Estanislao cuando pretende seguirlo a pie,²⁸ no era necesario que mediara ninguna tramoya, pues tan solo requerían que los dos actores simularan esta incapacidad. Tampoco se emplea tramoya en las distintas apariciones que tienen lugar en las tablas, pues en ellas, tal y como indican las didascalias, mediaba simplemente una cortina; así describe el dramaturgo la aparición angelical²⁹ que experimenta Estanislao en su camino a Augusta:

Suena música, saldrán cuatro ángeles o más con un palio, otros debajo de él con una custodia abierta. Otros alumbrando y incensando, y otros con música adelante cantando el siguiente romance, y en llegando al primer estribo del romance, llegando do Estanislao está, corriéndose una cortina que lo cubra todo, prosiguiéndose de adentro la música, la cual acabada sale Estanislao (f. 338r).

Nada se dice en la acotación que introduce la aparición de la Virgen y santa Bárbara del medio empleado en su escenificación: “Suene música y aparezca Nuestra Señora con su hijo en los brazos y santa Bárbara al lado” (f. 360v). Sin embargo, parece aludirse al uso de un lienzo cuando esta se desvanece –“Cúbrese con música” (f. 363r)–, por lo que, al no explicitarse en el texto dramático movimiento alguno de los integrantes de la visión, entendemos que debía funcionar a modo de retablo viviente y que, en consecuencia, debía aparecer y desvanecerse mediante la utilización de una cortina en un lugar del tablado habilitado para tal fin. Procedimiento que debía emplearse también en la aparición de san Lorenzo,³⁰ pues si bien no lo constata el texto didascálico que la introduce –“Suena música y aparece san Lorenzo” (f. 374v)– y, por tanto, podríamos pensar que, al tratarse de una materialización prodigiosa individual, tal vez se utilizara un escotillón o un bofetón, sí se explicita su uso cuando el santo desaparece –“cúbrese la cortina” (f. 375r)– por lo que debía tener lugar en un emplazamiento habilitado para estos menesteres, al igual que la visión que experimentan el rector del Colegio Romano y el hermano Teobaldo tras el óbito del novicio; aparición que preludia el cierre de la composición, y

HERMANO	¡Hacia Augusta camina aprisa, Guido! ¡Deja sueltas las riendas, pica, pica!
GUIDO	El caballo en la arena está tendido.
HERMANO	¡El acicate fuerte en él aplica!
GUIDO	En sus mismas entrañas le he metido, algún milagro aquesto significa.
HERMANO	¿Qué dices, loco? Aprisa, date maña, la ardiente arena con su sangre baña. Derribome el caballo y yo soy muerto. (f. 339v)

²⁸ “Va a pasar y no puede” (f. 340r).

²⁹ Si bien se trata de la única aparición de la composición cuya representación tiene lugar en el momento del ciclo vital del beato que le corresponde según la tradición, el dramaturgo la modifica ligeramente, pues mientras que en la comedia los ángeles aparecen para alimentar a un famélico Estanislao que solicita el auxilio divino temiendo desmayarse por la inanición, según las biografías del novicio polaco la aparición angelical tiene lugar para dar la comunión al joven, pues no encuentra ningún templo católico donde pueda recibir la Hostia consagrada para alimentar su alma. Así refiere Ribadeneyra el prodigio: “llegando a un pueblo entró una mañana en una iglesia, que al parecer era de católicos, con gran propósito de recibir el Santísimo Sacramento en ella; pero después supo que la iglesia no era de católicos, sino de hereges, y quedó sobremanera afligido y desconsolado. Bolvióse a nuestro Señor y suplicole con afectuosas lágrimas que no le privase del mantenimiento de su alma [...] Oyole el Señor y como padre piadoso quiso regalar a su devoto hijo, y envióle del Cielo un ángel [...] que de su mano le dio sagrada comunión” (*Segunda parte del Flos sanctorum*, pp. 615-616).

³⁰ Se trata de una aparición que, si bien tiene cierta base en la leyenda del novicio polaco –pues según sus hagiografías quería hacerle llegar una carta a la Virgen por mediación de san Lorenzo–, nada se dice de ella en sus biografías, por lo que su presencia en la comedia se debe al ingenio del dramaturgo.

en la que, según apunta una acotación, mediaba otro lienzo: “Córrese una cortina y parece la Virgen teniendo al lado [a] Estanislao adornado con lo que va diciendo la Religión, alrededor muchos de la Compañía” (f. 384r).

Por tanto, a pesar de que la *Comedia del beato Estanislao Kostka* presenta algunas innovaciones cómicas, se trata de una composición menos novedosa en cuanto a su puesta en escena, pues en ella no intervienen los medios escenotécnicos que se empleaban en otras composiciones hagiográficas coetáneas a la hora de representar lo prodigioso en las tablas.³¹ Carácter tradicional que también presenta argumentalmente, pues en la comedia no tienen cabida tramas secundarias entreveradas con las vivencias del novicio polaco;³² pese a ello, el dramaturgo consigue imprimir cierto dinamismo a su composición alternando escenas que suceden en espacios geográficos distintos, rompiendo con la linealidad argumental el constante trasiego de personajes entre emplazamientos tan dispares y variados como Polonia, Viena, Dilinga, el Colegio Romano o, incluso, el plano celestial, donde tiene lugar el pleito frustrado del Demonio.

Llegados a este punto, tan solo nos quedaría apuntar, a modo de colofón, que por las características que presenta la comedia que venimos estudiando –pasajes en latín, ausencia de subtramas y tramoya escénica– debió ser compuesta durante los primeros lustros del XVII y, por tanto, en fecha bastante cercana a los festejos por la beatificación de Estanislao, pudiendo perfectamente haber formado parte de alguna de estas celebraciones.

Conclusiones

Como ha podido observarse en estas páginas, en la *Comedia del beato Estanislao*, pese a conservar aún las principales señas de identidad del teatro jesuítico del XVI, puede observarse la evolución que fue experimentando con el paso del tiempo, pues incluye algunas de las innovaciones que venían practicándose en los corrales de comedias, como la inclusión de los graciosos ‘a medias’ que con sus ocurrencias y comentarios jocosos aderezan lo representado en las tablas; personajes que, si bien en la pieza que nos ocupa complementan el humor episódico característico del teatro vinculado a la Compañía de Jesús, paradójicamente facilitarán en lo sucesivo la incorporación de graciosos plenamente desarrollados que acabarán desplazando a un segundo plano las *actio* cómicas para monopolizar el humor en las composiciones dramáticas ignacianas de temática hagiográfica.

³¹ En otro lugar sugerimos la posibilidad de que la pieza que nos atañe y la representada el 23 de septiembre de 1615 en el colegio que los jesuitas regentaban en Mallorca, a la que hicimos alusión páginas atrás, fueran la misma comedia (Enguix 2016, 292), pues la obra protagonizada por Estanislao Kostka escenificada en el Colegio de Montesión se titulaba *Triumphus Religionis* y la comedia inserta en el ‘Códice del padre Calleja’ se cierra con los siguientes versos:

Que sepa el mundo es razón
el fin que tuvo en el suelo
el regalado del Cielo
que es Triunfo de Religión. (f. 385v)

Sin embargo, tras el estudio de la pieza protagonizada por el novicio polaco contenida en el manuscrito 17288 de la Biblioteca Nacional de España, pocas dudas caben acerca de lo errado de aquella hipótesis, pues en la obra contenida en el ‘Códice del padre Calleja’ no hay rastro de esas “raras invenciones” y “apariciones en machinas, y en nubes vistosísimas que a modo de granadas, se abrian” que tenían lugar en la función mallorquina.

³² La inclusión de tramas de corte amoroso en las obras de temática hagiográfica puede observarse ya en algunas composiciones de la colección Gondomar, integrada por piezas compuestas entre los años 1580 y 1597 (Arata 1996, 14), y fue una constante a lo largo del XVII. Característica que, si bien el teatro hagiográfico jesuita de finales del XVI y principios del XVII no incorpora, acabó generalizándose con el paso del tiempo en el *scriptorium* ignaciano, tal y como puede observarse en obras como la anónima *El dedo de Dios* o *El gran duque de Gandía*, atribuida al padre Fomperosa.

Por último, no podemos dar por concluido este estudio sin destacar que la *Comedia del beato Estanislao Kostka* supone otro buen ejemplo de que las piezas teatrales jesuitas no eran meros ejercicios de corte académico-pedagógico con escasa calidad artística, argumento con el que tradicionalmente la crítica ha venido denostando la práctica dramática vinculada a la Compañía, pues su texto evidencia que fue compuesto por un dramaturgo dotado de un genio artístico que bien le hubiera permitido ganarse la vida holgadamente en el ámbito teatral profesional de no haberse decantado por seguir la llamada divina.

Obras citadas

- Alonso Asenjo, Julio. "Panorama del teatro estudiantil del renacimiento español". En Maria Chiabò & Federico Doglio coord. *Spettacoli studenteschi nell'Europa Umanistica: Convegno Internazionale: Anagni 20-22 giugno 1997*. Roma: Torre d'Orfeo, 1998. 151-191.
- . "Introducción y texto anotado del *Diálogo del Santísimo Sacramento representado en San Lorenzo el Real del Rei Don Philipe Nuestro Señor* de Fray José de Sigüenza, monje jerónimo, y en apéndice el *Sarao de seis damas y galanes otros seis* de Juan de Salinas". *Teatresco* 5 (2012-2014).
- . *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, (2002-2020), accesible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm
- Arata, Stefano. "Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)". *Anuario Lope de Vega* 2 (1996): 7-23.
- Arteaga Martínez, Alejandro. *El triunfo de fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio, compuesta por un hijo suyo*. Córdoba: Báez Ediciones, 2019.
- Badía Herrera, Josefa. *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universitat de València, 2007.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Ribadeneyra, 1860.
- Canet Vallés, José Luis. "Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda". En Manuel V. Diago & Teresa Ferrer eds. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València, 1991. 70-90.
- Elizalde, Ignacio. "San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico". *Razón y Fe* 154 (1956): 289-304.
- . *San Francisco Xavier en la literatura española*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1961.
- Enguix, Ricardo. "Los jesuitas y el teatro escolar mallorquín en el Colegio de Montesión", *eHumanista* 33 (2016): 286-303.
- . "San Ignacio de Loyola y el teatro jesuítico hispano áureo". *eHumanista* 42 (2019): 197-220.
- Fejér, József. *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu, 1540-1640, Pars II*. Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1982.
- . *Defuncti secundi saeculi Societatis Jesu, 1641-1740, Vol. I*, Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1985.
- Guibovich Pérez, Pedro. "A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú". En Ignacio Arellano Ayuso & José Antonio Rodríguez Garrido eds. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 35-50.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- . "El santo peregrino en el teatro jesuítico: *La vida de San Alejo, peregrino en su patria*". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 60 (2010): 213-248.
- Oleza y de España, Jaime de. "Historia del Colegio de N. Sra. de Monte-Sión, de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores, y años". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 20(1924-

- 1925): 12-16, 38-49, 75-79, 108-111, 121-128, 139-144, 168-176, 188-189, 205-207, 238-240, 253-256, 280-287, 300-301, 317-320, 342-352.
- O'Neill, Charles E. & Domínguez, Joaquín M. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001.
- Osorio Romero, Ignacio. *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*. México: UNAM, 1979.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Segunda parte del Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos, en la cual se contienen las vidas de muchos santos de todos estados, que comúnmente llaman extravagantes*. Madrid: Luis Sánchez, 1616.
- Sánchez del Castellar, José. *Descripción festiva y verdadera relación de las célebres pompas y esmerados aciertos con que la Sagrada Religión de la Compañía de Jesús aplaudió gozosa en estas Philipinas la canonización de su gran padre san Francisco de Borja, y beatificación del beato señor rey don Fernando, y del beato Estanislao Koska de la Compañía*. Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús por Santiago Dimatangso, 1674.