

CONDENA Y ABSOLUCIÓN A LA COMEDIA BARROCA: EL CASO DEL JESUITA PEDRO FOMPEROSA Y QUINTANA ¹

EUGENIA RAMOS FERNÁNDEZ ²

Fecha de recepción: junio de 2009

Fecha de aceptación y versión definitiva: septiembre de 2009

RESUMEN: En el contexto de la controversia sobre la licitud moral de la comedia, desarrollada intensamente en la España de los siglos XVI y XVII, la actividad intelectual del padre Fomperosa y Quintana, miembro de la Compañía de Jesús, sobresale con singularidad. Su identificación como detractor de la comedia representada en los corrales contrasta con su labor como escritor y escenógrafo en el Colegio Imperial de Madrid. En este artículo se contrastan ambas trayectorias y se analiza mediante qué estrategias el jesuita condena el teatro civil al tiempo que salva de la controversia general sobre la licitud moral la práctica teatral de la Compañía.

PALABRAS CLAVE: Comedia barroca, Controversia, Licitud moral, Teatro jesuítico.

Condemnation and absolution of baroque theater: the Jesuit Pedro Fomperosa y Quintana

ABSTRACT: The intellectual production of Fomperosa y Quintana, member of the Society of Jesus, stands out singularly within the framework of the controversy around the moral status of Spanish Theatre during the XVI and XVII centuries. His position as critic of the theatre represented at playhouses contrasts with his work as playwright and stage director in the «Colegio Imperial» of Madrid. This paper deals with both dimensions and analyzes how the Jesuit manages to condemn the public theatre while legitimizes the theatrical performances of the Society.

KEY WORDS: Baroque theatre, Controversy, Moral status, Jesuitical theatre.

¹ Este estudio entra dentro de los resultados del proyecto «Solo Madrid es Corte. La construcción de la Monarquía Católica. Siglos XVII-XVIII», Red de Investigación de la Comunidad de Madrid. HUM2007-29143-E/HIST.

² Profesora de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid. E-mail: ramos@e4.cee.upcomillas.es

La comedia española del siglo xvii desarrolló una existencia ambivalente, fruto de lo que podríamos denominar «doble personalidad» del fenómeno teatral desde sus inicios. Por un lado, el siglo Barroco significó la consolidación de la comedia nueva tras la revolución lopesca, así como su momento de auge en términos de popularidad e interés por parte de las audiencias, tanto en corrales como en palacios y colegios jesuíticos. Por otro, el mismo periodo implicó la regular y sostenida batalla a favor de su ilicitud moral, de la mano de los moralistas detractores, quienes cargaron una y otra vez contra ella, especialmente en su dimensión extraliteraria o espectacular. Tal y como ha subrayado Juan Manuel Villanueva, el enconado ataque contra el teatro adquirió especial virulencia entre las filas de la Compañía de Jesús, pues «entre los jesuitas se cuentan algunas de las voces más estentóreas y virulentas en contra del teatro» (2004, p. 628). Fue precisamente uno de sus miembros, el Padre Pedro Fomperosa y Quintana, quien consiguió lo que podríamos considerar «la cuadratura del círculo», al unir ambas realidades, la pro-teatral y la detractora.

Fomperosa demonizó la comedia popular en dos incisivos textos impresos en el año 1683. El primero de ellos se titula *El buen celo o examen de un papel que con nombre de el Reverendísimo P. M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera, Doctor de Teología, corre en vulgar, impresso por Aprobación de la Quinta Parte Verdadera de Comedias de Don Pedro Calderón*, y fue publicado por Sebastián de Cormellas en Valencia; el segundo, publicado también en Valencia, por Benito Macé, apareció bajo el título de *La Eutrapelia*. En este trabajo me centraré en el primero de los textos. El jesuita, sin embargo, había escrito sólo dos años antes una comedia titulada *Vencer a Marte sin Marte o Cadmo y Harmonía*, representada por los estudiantes del Colegio Imperial de Madrid, como parte de las solemnidades en torno a las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleáns. En este estudio me propongo hacer algunas calas en el discurso antiteatral del Padre Fomperosa, para enfrentarlo especularmente con su propia práctica dramática, contextualizando ésta, asimismo, en las reglamentaciones que la Compañía promulgó respecto de la práctica del teatro en sus colegios. Se trata de ver, sin pretensiones de totalidad ni exhaustividad, cómo se articulan y combinan teoría y práctica.

Pedro Fomperosa y Quintana, miembro de la Compañía de Jesús, nació en Madrid en 1639, ciudad en la que residió habitualmente según indica el esbozo biográfico que de él nos ofreció Emilio Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904). Fomperosa llegó a ocupar el cargo de Prefecto de estudios del Colegio Imperial de Madrid, y fue responsable de las fiestas organizadas en 1671 para celebrar la canonización de san Francisco de Borja. Tanto Cotarelo en su *Bibliografía* como Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado en

su *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del teatro antiguo español* (1860), afirman que Fomperosa refundió una comedia de Calderón para dichas fiestas, impresa en 1676 bajo el título de *San Francisco de Borja, Duque de Gandía* en la *Parte 42 de Varios* de Melchor Fernández de León. Se le considera autor, asimismo, de la relación de las fiestas *Días sagrados y geniales, celebrados en la canonización de san Francisco de Borja*, publicada en 1672 con el nombre de su hermano, Ambrosio de Fomperosa y Quintana.

Fomperosa tenía ya un cierto caudal de experiencia cuando, para festejar el matrimonio del rey Carlos II con la princesa María Luisa de Borbón, compuso la comedia titulada *Vencer a Marte sin Marte* o *Cadmo y Armonía*, representada por los alumnos del Colegio Imperial de Madrid el 11 de febrero de 1681, impresa también en Madrid por Julián de Paredes en el mismo año. De Fomperosa afirma, poco benévola, de la Barrera, que fue probablemente hombre de gran erudición humanística, pero de poco talento dramático y versificador (p. 162).

El jesuita deja perplejo a Cotarelo, quien enfáticamente señala que «este mismo poeta dramático, este P. Fomperosa, autor de comedias y director de la escena del Colegio Imperial, es el que en 1682 y 1683 aparece en los dos folletos que siguen, enemigo acérrimo de la literatura dramática» (p. 262b), Cotarelo se explica esta contradicción atribuyendo la inquina contra la comedia, no a la comedia misma, sino al ambiente, «ruidoso y enrarecido, que se había creado contra el P. Hurtado de Mendoza, con motivo de la *Aprobación* del P. Guerra» (Menéndez Peláez, 1995, p. 127). Motivos hay, creo, para sentir extrañeza al menos, pues hemos de recordar que Fomperosa ha escrito no solo esta comedia, sino que además ha refundido a Calderón en 1671. Asimismo, su *Buen celo* intenta ser una refutación a la *Aprobación* del Padre Guerra, es decir, a la defensa de las comedias de Calderón, miembro, a su vez, de la Compañía de Jesús. Estas «aprobaciones» o censuras previas, constata Herzig (2005), eran práctica habitual en el protocolo de impresión de textos de la época. La censura previa de los textos se producía por orden y delegación expresas del Consejo de Castilla a uno o varios censores, que podían ser laicos o eclesiásticos. Además de esta censura civil, también la Iglesia acostumbraba a encargar sus propias aprobaciones. Herzig señala que en estas ocasiones los Ordinarios o Prelados de las diócesis encomendaban la censura previa a los Vicarios Generales quienes, a su vez, la delegaban en algún censor oficial de la diócesis en cuestión (pp. 95-96). Éste último es el caso de la *Aprobación a la verdadera quinta parte de comedias de Don Pedro Calderón*, encargada por el Vicario de Madrid al trinitario Fray Manuel de Guerra y Ribera, texto que reavivaría las todavía calientes brasas de la controversia sobre la licitud moral del espectáculo teatral.

Sanz Ayán (2006) ha explicado este nuevo «brote» de la polémica respecto de la licitud de los espectáculos en el contexto de las luchas políticas internas en la Corte española de aquel momento, y afirma que la controversia era una muestra circunstancial bajo la que se escondía una división política de importantes dimensiones, pues el Padre Guerra era considerado un «juanista» que antes de que Don Juan llegara al poder ya se había posicionado a su favor, provocando así que Nithard le expulsara de la Corte. Sanz Ayán llega a esta conclusión al observar que «tanto en las consideraciones del Padre Guerra como en las de los que ahora le atacaban, encontramos notables contradicciones» (p. 117). Bien pudiera ser la composición de *Cadmo y Harmonía* una de esas contradictorias reacciones. Para Sanz Ayán el texto teórico del jesuita que tomaremos como referencia, *El buen celo*, constituye una de las respuestas más airadas al escrito de Guerra, arremetiendo, entre otras cosas, contra la música y los bailes que hacen de lo teatral un fenómeno letal. Y añade Sanz:

«Músicas y bailes que él mismo había intercalado con profusión sólo un año antes en su *Cadmo y Harmonía* donde además del coro de cantores siempre presente, aparecían solistas varones que cantaban tanto en los papeles masculinos de “Anfión”, y en los femeninos de “Belona” y “Minerva”» (p. 118).

La lectura de la obra de Fomperosa lleva a considerar diversos aspectos debatidos en la polémica, tales como la inclusión de elementos o recursos procedentes de la comedia de capa y espada, la gestión que hace del gracioso, el peso de la música y el baile, la configuración y *tejné* interpretativa del elenco de actores, las condiciones y espacio de la representación y, por último, la coherencia o no de todo ello desde el punto de vista del objetivo, más o menos explícito, que el jesuita pretende alcanzar con esta actividad dramática.

El buen celo es un texto extraordinariamente denso y largo, en el que Fomperosa hace referencia a las opiniones de los Padres de la Iglesia sobre la comedia, traza la evolución cronológica de los espectáculos, prestando especial atención en cada época a la recepción por parte de la Iglesia de las distintas reformas, y cotejando las comedias antiguas con las contemporáneas, para reducir «a Examen de Razón lo Christiano y Político de este Punto» (cubierta). Todo ello, lógicamente, al tiempo que critica y corrige las reflexiones de Guerra al sancionar el arte dramático calderoniano. Fomperosa analiza el fenómeno teatral desde una perspectiva que es políticamente religiosa, y ello porque su objetivo no es otro que la legitimación de un Teatro Cristiano, en el que el nombre está al servicio del adjetivo, condición irrenunciable para que sea considerado lícito. Éste es, asimismo, el espíritu que preside la composición de su comedia, en cuyo

pensamiento se hace constar la identidad de una Monarquía española «felicemente gobernada y mantenida en Paz y Justicia», en la que florecen «todas las virtudes cristianas y políticas, ciencias y artes que componen la felicidad de un Reino». De hecho, en la loa con que se abre la fiesta real, la didascalia textual es bastante explícita, al describir un «arco triunfal (...) por cuya puerta en un carro triunfal (...) ha de salir la Religión de la Compañía de Jesús (...) con Corona en la cabeza, Manto Imperial y cubierto el rostro de un Sol», dando así imagen desde el comienzo a una Monarquía Católica. Lógicamente, uno de los personajes alegóricos que se ven en escena es la Teología «que Reyna de todas las otras es» y que se presenta con cetro y coronas como símbolos.

El argumento general de *Cadmo y Harmonía* se enmarca en un episodio de la mitología clásica bien conocido: Cadmo, hijo del rey de Tiro, Agenor, a la búsqueda de su hermana, Europa, raptada por Júpiter, consulta al oráculo de Delfos sobre su paradero; el oráculo le aconseja que abandone la búsqueda y evite el estallido de la guerra, mediante la fundación de Tebas. Cadmo obedece y como premio recibe a Armonía, hija de Marte y Venus, como esposa. El argumento, es evidente, no es más que una amplia metonimia de la encrucijada política de la monarquía española en aquellos momentos de la que se intentaba salir precisamente a través de la alianza matrimonial de Carlos II con la casa de Francia. Pero aun siendo ésta la línea «narrativa» de la comedia, en sus tres actos el autor ha encontrado la manera de incluir escenas de lucha propias de las comedias de capa y espada, momentos de comicidad presididos por varios graciosos, bailes y canciones que se repiten a manera de jaculatoria a lo largo de toda la comedia; y todo ello con, a juzgar por las didascalias, un aparato escénico y tramoyístico de considerable complejidad. Al hacerlo así, Fomperosa no hace sino continuar una tradición inaugurada precisamente por la Compañía de Jesús, y de la que ya diera detallada cuenta Florencio Segura en un seminal estudio (1985).

Sobre el abuso de las escenas de espada en las comedias al uso, Fomperosa se ha manifestado rotundamente crítico en *El Buen celo*, al reconocer que en España ya no se escriben tragedias como las antiguas, llenas de incestos y parricidios, «pero en lugar de estos están llenas las Comedias modernas de otra diabólica enseñanza, que es la de las leyes del duelo. Apenas hay Comedia de capa y espada que no tenga esta lección» (§158). En cuanto al gracioso en obras de carácter serio o grave, afirma que:

«... cuando están todos al parecer más movidos y llorosos sale el compañero con una bota, y con la merienda, o con alguna bufonada, o algún dicho muchas veces de aquellos que se aplauden en las ventas y en los mesones, y todo aquel aparato de lágrimas que prometía un

acto de contrición, para en una chocarrería, con que se celebra una deshonestidad» (§ 185).

En *Cadmo y Harmonía* Fomperosa recurre pues, entrando en aparente contradicción, tanto al universo de la comedia de capa y espada como a la utilización del gracioso de manera extensa. Y es aparente porque, por un lado, Cadmo es un héroe militar que, subordinando su actuación a la religión, no duda en conceder una tregua cuando Timbreo la pide, al final del segundo acto de la comedia, interrumpiendo así la lucha porque «En las máximas que informan/Mi pecho, la religión/Es primero» (vs. 2.577-2.579). Asimismo, en lugar de matar a su enemigo Aristeo, legitimando su actitud con el discurso del honor, simplemente lo desarma con la ya ilustrada advocación a la razón:

ARISTEO: ¿Y piensas matarme?
 CADMO: No sin defenderte primero
 de ti mismo, y que el error
 veas más claro en tu afrenta.
 ARISTEO: ¿Cómo?
 CADMO: Como la razón
 sobre su justicia juega
 tan segura, que al furor
 siempre que quiso las armas
 de las manos le quitó. (vs. 3.205-3.214)

De esta manera, la «diabólica enseñanza» de la lección violenta, condenada en *El buen celo*, ha pasado a ser enseñanza racional y, por tanto, lícita.

Por otro lado, lo mismo sucede respecto del recurso a la comicidad que supuestamente contamina la gravedad del asunto dramático con bufonadas y chocarrerías. En *Cadmo y Harmonía*, Fomperosa se vale de varios personajes que asumen la identidad del gracioso (Trasto, Bato, Fenisa). Trasto, criado de Cadmo, y en quien esperaríamos ver la encarnación de la cobardía entremesil, es, no obstante, un cobarde que supera el miedo mediante el racional sentido común:

Pobre Trasto, tu te pones
 a lindo oficio a fe mía,
 pues no es para cada día,
 andar matando dragones.
 Hará bien, pues más no puedo,
 quiero hacerlo con primor,
 que esto de tener valor
 no es más que atapar el miedo. (vs. 1.914-1.921)

De igual manera, Fomperosa, en una coyuntura política y económica definida por el signo de la crisis y la decadencia, usa a Trasto para incidir en su mensaje pedagógico y doctrinal: la inteligencia, la diplomacia y la educación cristiana serán siempre armas más poderosas que la violencia bélica:

ARISTEO: Ni sé leer
ni sé qué son letras tampoco
TRASTO: Pues aprended noramala
allá en la escuela primero,
que aquí no se entra sin saber
primero leer y escribir, y muy bien. (vs. 2.468-2.473)

De esta forma, la comicidad chocarrera condenada en *El buen celo* pierde en *Cadmo y Harmonía* su componente negativo, pues no interrumpe o distorsiona la gravedad del asunto dramático sino que, muy al contrario, la refuerza.

En cuanto a música y bailes, Fomperosa se muestra extraordinariamente crítico en *El buen celo*, donde lanza la siguiente admonición:

«Es menester a la verdad no fiar los ojos de las Comedias, ni de la vana ostentación de sus enredos; ni apurar con los oídos aquella Melodía con que sobornan el alma, porque este género de Música, fuera de que pare frutos de un vil cautiverio, suele también aguzar de nuevo los estímulos de la liviandad» (§ 127).

Sin embargo, el jesuita matiza inmediatamente la invectiva, recurriendo a la autoridad de San Gregorio Nazianceno: «También quiero que sobre todo observes y cobres horror grande a la Música de el Teatro, a la fiereza de el Circo, y a los Spectáculos a que concurren los malos» (§128). Fomperosa, pues, no se refiere en general de la música y del teatro, sino a «este género de Música» y de «los Spectáculos a que concurren los malos». En este sentido, Villanueva afirma que «la oposición de los jesuitas al teatro no radicaba en su entidad teatral en cuanto tal; se refería a las piezas representadas o, más bien, a la forma de representarlas» (p. 629) Así pues, a lo largo del texto detractor, los espectáculos ilícitos no son otros que la música y las comedias modernas, representadas en espacios «civiles», pues en ellos la música podría despertar la sensualidad de una audiencia heterogénea que ha pagado su derecho de admisión. En el caso de *Cadmo y Harmonía*, ese peligro, entiende Fomperosa, no existe, pues tanto el elenco de actores como el público constituyen un bloque homogéneo, al representarse la comedia ante la pareja real y los padres y familiares de los estudiantes-actores, a quienes cabe suponer miembros de la nobleza más cualificada. Respecto de los agentes de la representación, José Simón Díaz, en su *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, ha señalado que uno de

los rasgos definitorios del teatro de Colegio fue precisamente su carácter aristocrático, porque las representaciones eran «como una prolongación de las representaciones hechas en el Real Alcázar y en los Sitios Reales, con la novedad de estar interpretadas por niños, pertenecientes a las más ilustres familias del Reino» (1992, p. 68).

La música de la comedia del jesuita presenta dos líneas complementarias: por un lado abundan las acotaciones textuales que nos indican «Cantan dentro a lo lexos», con una música que no tiene presencia en el escenario; se trata, por consiguiente, de voces sin cuerpos, de carácter benigno por cuanto adquieren carácter místico al hacerse presentes en una forma incorporal. Por otro, no son escasas las canciones o coplas cantadas en el escenario, y cuya función primordial parece ser la de familiarizar y facilitar a la audiencia la comprensión del argumento mitológico, sirviendo así inquévocamente a un propósito didáctico, pues enfatizan y reiteran el conflicto principal que la obra ilustra y lo hacen más penetrante mediante fragmentos musicados que dialogan entre sí. Las canciones del final del primer acto son un buen ejemplo de ello y así, escuchamos y vemos a Belona, representando a Marte y cantando:

Marte, deidad ofendida
de tu piedad indiscreta,
de la tierra, y del Cielo arma las huestes
contra la presunción de tus empresas.
Hijo de Agenor, en vano
pretenderán tus cautelas
reducir a concordia los Aonios,
que Marte alistar quiso en sus banderas (...).
Este es el bando,
y esta es la pena:
y porque se cumpla
digan Cielo y tierra:
al arma contra Cadmo,
guerra, guerra. (vs. 1.228-1.245)

Para, inmediatamente a continuación, escuchar a Minerva cantando a Cadmo:

Augusta flor de Fenicia,
no temas, Cadmo, no temas,
que tu valor, desarma los peligros
y en los peligros nacen las proezas.
La hija de Marte y Venus,
semidiosa de esta tierra,
verás de amor, favor, piedad, y oídos
vencida, porque así mejor te venza. (vs. 1.250-1.257)

En el acto segundo se comienza con la siguiente indicación escenográfica: «Cantan a un lado, y al mismo tiempo tocan dentro al arma, y ábrese la gruta de Marcionisa, que irá bajando poco a poco al tablado, con la misma hacha en la mano con que bajó en la primera jornada Belona». La canción introduce la parte esencial de la doctrina, consistente en reiterar las bondades, ante Carlos, Cadmo «real», de la solución de Minerva, basada en la diplomacia y el ejercicio de la política, frente a la anticristiana y más torpe del enfrentamiento bélico. Música y canciones aparecen en siete ocasiones sólo en el acto segundo, referidas sistemáticamente al poder del matrimonio concertado diplomáticamente para gobernar al mundo. Así, la que abre el acto en su primera escena dice: «Ama y reinarás amando/que de amor sabrá el poder/sin Marte a Marte vencer» (vs. 1.347-1.349), siempre reforzando a través de la repetición el mensaje principal que se transmite a la aúlica audiencia.

La música tiene pues una función que narrativa y pedagógica ante todo, y no emocional o sensual. Se trata de ayudar al espectador a fijar los acontecimientos y conceptos —y teniendo en cuenta el estado de salud, física, emocional e intelectual de Carlos II, tal vez este procedimiento fuera simplemente imprescindible— más que de moverlo o conmoverlo. Probablemente, la audiencia estaría más atenta al descenso de Marcionisa, con el uso de las tramoyas convenientes, que a la sensualidad de lo cantado desde «un lado», a manera de coro que no tiene centralidad escénica. De ahí, tal vez, que Sanz Ayán haya considerado la música en la comedia de Fomperosa meramente «decorativa y funcional» y claramente subordinada al discurso retórico y al aparato tramoyístico que «resultaban lo más llamativo» (p. 108).

No es ésta la música que se condena en *El buen celo*, en donde el jesuita califica a música y bailes de «dulce contagio (...) que se entra por los ojos» (§ 172). Al diseccionar la comedia de los corrales, la que no depende directamente de la instancia religiosa, Fomperosa concibe el teatro como un espacio de contagio sensual, musical y visual que va más allá de la propia materia literaria o textual del género.

Evidentemente, pues, nada hay de inmoral o diabólico en la música teatral, siempre y cuando esta música teatral y todo lo que la acompaña en escena se materialice en determinado espacio, se gestione desde muy concretas instancias y, por último, se oriente a la diseminación de determinados «conceptos». *El buen celo* es meridianamente claro al respecto, cuando demoniza las comedias de santos y las de capa y espada o amores, definiendo al tiempo los límites del teatro como actividad lícita:

«Enseñen las Comedias a Padres, a Madres, a hijos y a todo el Pueblo cosas conformes a las leyes divinas y a la ley verdadera del Santo Evangelio, y no opuestas a las que los Predicadores predicán en los púlpitos y los Jueces celan en los Tribunales, y no tendrán la censura ni padecerán la oposición de los Teólogos» (§ 179).

Lo cual sea, tal vez, tanto como decir, «háganse las comedias como las hacemos en el Colegio Imperial». Porque ése es el programa que Fomperosa expone en *El buen celo* y que ha llevado a la práctica dos años antes con *Cadmo y Harmonía*, pieza en la que el predicador de los púlpitos es también el dramaturgo que enseña cosas «conformes a las leyes divinas» a los reyes, Padre y Madre de la nación. En este sentido, creo que Sanz Ayán acierta al inscribir la figura y obra de nuestro jesuita en ese marco más amplio de luchas intestinas en la corte española entre partidarios de Don Juan José de Austria, defensores de una monarquía progresivamente más civil y laica, y la reina Mariana de Austria y sus consejeros de la Compañía de Jesús, a favor de «reforzar la jurisdicción y las facultades eclesiásticas sobre la jurisdicción real y nobiliaria» (p. 111).

Y es que esta agenda política que reforzara la inspiración eclesiástica de la Monarquía hispánica a finales del siglo xvii, por encima de la civil, está muy presente en *El buen celo*. Así, Fomperosa estigmatiza los corrales que, nos dice:

«... han dado que llorar en los tiempos modernos a algunas casas nobles, que han visto a sus hijos faltar de ellas, dejar las universidades y los estudios, y seguir las Compañías de Comediantes, hechizados y arrastrados del amor torpe de aquellas mujeres, y no pocas veces salir a las tablas a representar y cantar por ellas, de que se pudieran señalar ejemplares (...). Locura es también de los Teatros modernos el porte desahogado y liviano que se ve en los mozos, que los frecuentan mucho, pues por la mayor parte se nota en ellos una habitual distracción, con que huyen de lo bueno, de las Iglesias, de los Predicadores, que predicán a Cristo Crucificado, siguen, y buscan el gusto de los Sermones, y no el provecho, y hasta en las iglesias (que es el mayor doctor) miran, hablan, accionan y pisan como si estuvieran en el Teatro» (§ 190).

Por ello, el jesuita no puede concebir la licitud de la comedia de los corrales, «Ni por el lugar. Ni por el modo. Ni por el tiempo. Ni por la calidad de las personas que las representaban» (§ 190). Ni por el lugar, porque «un corral de Comedias destinado solo al deleite y al bureo no es general de escuelas donde se enseña la Filosofía y las buenas artes» (§ 191). Obviamente, Fomperosa no duda en mencionar escuelas, filosofía y buenas artes que, constituyen, en primer lugar, el «negocio» de la Compañía y, en segundo, el espacio en el que el fenómeno teatral sí es lícito. Tampoco por el modo, «porque en el corral se enseña con bufonadas de pesadumbres, deshonestidades, etc.» (§ 191). Deshonestidades que, en buena lógica, no es esperable encontrar en el caso de que las representaciones tengan lugar en las escuelas. Ni por el tiempo, pues el dedicado a la comedia representada en los corrales tampoco le conferiría licitud alguna, «porque el de ver la Comedia no es [tiempo] de enseñar ni aprender, sino de holgarse y divertirse, y a ello

va el auditorio, aunque sea la fiesta de cosas sagradas» (§ 191), mientras que, por el contrario, la obra que él ha escrito tiene como objetivos principales enseñar y aprender, y no holgarse y divertirse. Su auditorio, la pareja real, está allí efectivamente para escuchar y ver uno de esos «sermones disfrazados» que según la crítica constituyen la razón de ser del teatro jesuítico. La comedia civil de los corrales es ilícita, por último, «por la calidad de las personas que las representan, porque es desorden disonantísimo a la razón querer que el deshonesto enseñe la castidad, el vengativo la paciencia, el maldiciente la mansedumbre, el bebedor la templanza, etc.» (§ 192). Fomperosa utiliza en este caso el tradicional cargo contra los representantes, calificados por la literatura del moralismo teatral como colectivo de inmoralidad rampante. Escuelas, aprender, Magisterio, virtudes, Maestros. Cada uno de los criterios de licitud aplicados sobre la comedia popular arroja un resultado de ilicitud completa y, al mismo tiempo confirman implícitamente la absoluta licitud del único teatro que conviene legitimar. Esto es, el teatro de Colegio que él mismo ha practicado.

En el tercer acto de *Cadmo y Harmonía*, el protagonista debe, antes de los esponsales, desvelar el misterio de las estatuas que aparecen en la sala junto al Trono, y Fomperosa culmina el elemento didáctico que justifica la composición de la comedia con un ejercicio que Sanz Ayán ha denominado de «pedagogía de reyes». Y ello porque en esta escena, al interpretar el significado de estatuas y pinturas de la sala, Cadmo transmite a Carlos II el programa, la inscripción ideológica y doctrinal de su Monarquía. La intención es, obviamente, que Carlos II se convierta en el reflejo de Cadmo, y no que Cadmo sea un simple reflejo más o menos pretendidamente hagiográfico de Carlos II. Sanz Ayán escribe que, tras la difícil situación económica de principios de 1680, que afectó a la programación teatral palaciega, «el 11 de febrero de 1681 el teatro jesuítico vino a socorrer a la Monarquía en su necesidad de «representación» (104). Al tiempo que así lo hacía, la Compañía intentaba rediseñar a la Monarquía desde su misión evangelizadora, esto es, teniendo a la religión como rectora, y no simple seguidora, de la política. Así, Fomperosa consagra al teatro como medio mimético y formativo por excelencia, confiando en su capacidad de extensión y contagio. En este aspecto, Fomperosa entra en desacuerdo con otro ilustre miembro de la Compañía, Pedro de Rivadeneyra, quien en el siglo anterior había radiografiado la peligrosidad del medio teatral en su *Tratado de la tribulación*. Para Rivadeneyra, la letalidad del espectáculo escénico residía en la habilidad de presentar de forma agradable y persuasiva todo tipo de situaciones y convenciendo de su realidad a los espectadores: «Todos los hombres de cualquier edad que sean, oyéndolas, entienden que se puede hacer lo que en algún tiempo se hizo» (1589, p. 62).

Para poner ante Carlos II la imagen que debería ser su reflejo, Fomperosa concibe un Cadmo que coloca junto al Trono a la alegórica Prudencia, «Reyna de las virtudes», abriendo el paso a la Religión, que el «Cetro/y el mundo tiene en sus manos/y con razón mira al Cielo,/de donde nace el poder;/y la seguridad, siendo/el Rey que la tiene el Dios/de la tierra» (vs. 2.849-2.855). Y Cadmo señalaría a su escudo, según nos indica la didascalia textual, «Aquí levanta Trasto el escudo de Cadmo», cuya imagen traduce y explica verbalmente el propio Cadmo:

Por ello con una R
que de letra sirve al Reyno
a que aspiro, es la primera
la Religión en mi pecho. (vs. 2.879-2.877)

Y tras ella, o mejor, a causa de ella, seguirían la Concordia, la Doctrina, las Artes, la Templanza, Moderación, Constancia, la Paz:

Dice, pues, todo el enigma
con elocuentes silencios
que donde la paz preside,
seguridad de los Cetros
corona de las virtudes
y el alma de los Imperios
viven, y reinan con ella
la Prudencia en los consejos,
la Religión en sus cultos,
la Concordia en todo el Reino,
las Artes en sus estudios,
la Doctrina en sus preceptos,
la Templanza en las costumbres,
la Fortaleza en los pechos,
la Abundancia, la Riqueza,
y en fin todo cuanto bueno
sabía Harmonía compone
de el cuerpo sano y perfecto
de una Monarquía ilustre. (vs. 3.008-3.024)

Hacia el final de *El Buen celo*, Fomperosa declara que:

«... ninguno de los Theologos que impugnan las Comedias, condena la Comedia que estuviere escrita sin mala doctrina, ni torpeza, que se representare decente y Cristianamente, y por personas que, aunque tengan el oficio de representarlas, vivan en este ejercicio sin los abusos, peligros, ocasiones, y escándalos que se han ponderado en todo este discurso y que sabrán mejor algunos de los que leyeren este escrito» (§ 360).

Y eso es, efectivamente, lo que el jesuita ha hecho con su *Cadmo y Harmonía*, representada en un espacio lícito, el lugar donde se cultiva la doctrina y la sabiduría, el Salón de Actos y Conclusiones del Colegio Imperial de Madrid, o, como establecía en *El Buen celo*, «general de escuelas donde se enseña la philosophia y las buenas artes» (§ 191); en un modo lícito, por los «estudiantes del Colegio Imperial, que se crían a la prudente, sabia y Cristiana educación de los RR.PP de la Compañía de Jesús»; en el tiempo adecuado, pues se trata de un tiempo de aprendizaje para Carlos II y su esposa y, por último, con un instrumento lícito también, «por la calidad de las personas que las representan»: el prefecto de estudios del Colegio Imperial, que elabora la comedia y diseña toda la fiesta real, y los estudiantes del colegio que representan los distintos personajes. De hecho, en *El buen celo* Fomperosa ha declarado tajantemente que:

«El representar de suyo, ni el oficio de representar de suyo son malos, ni ilícitos. La razón es porque ni la habilidad ni el oficio se oponen por su naturaleza a la bondad de la vida ni a la salvación. Lo que es malo y condenan por tal los que condenan las Comedias, es el representar con circunstancias que vicien la habilidad y el oficio, porque estas echan a perder todo lo bueno» (§ 223).

Estas circunstancias, que corresponden a las de los actores profesionales de los corrales, son las que precisamente lo deslegitiman y, por lo mismo, legitiman un teatro entendido como instrumento al servicio del fin evangelizador, en el que los actores son los propios estudiantes (§ 225 y siguientes). Sobre los representantes profesionales, en cambio, declara que «en los bailes y sainetes para dar más gusto al Pueblo, fuera de lo que suele llevar de suyo el verso de alusiones torpes, etc., añaden ellos la *Mímica*, estudiando acciones, y ademanes livianos, con que acompañar lo representado y lo cantado, inventando allí, y puliendo cada uno conforme a su gusto» (§ 225).

Hasta aquí, estas breves calas en la teoría moral sobre el teatro de Fomperosa, desarrollada en *El buen celo*, y en la praxis dramática, encarnada en su comedia *Cadmo y Harmonía*, no han revelado la existencia de contradicciones esenciales entre un discurso y otro. Parece, pues, que Fomperosa intentó hacer, efectivamente, lo que decía. Pero desde la perspectiva de los intérpretes, en el caso de la comedia jesuítica los alumnos-actores, muy poco tratado en la literatura crítica, no tenemos manera de saber, a falta de un estudio en profundidad, si también en lo relativo a la *tejné* interpretativa cumplió el jesuita lo que aseveraba en su tratado moralista. En *El buen celo* leemos, con referencia a las mujeres vestidas de hombre en los tablados (circunstancia agravante y peligrosa donde las hubiera), que «No declina el hombre al sexo de mujer; la mujer se sube a usurpar la gentileza del varón» (§ 163). Por su parte, las diferentes versiones de la *Ratio Studiorum*, y por

supuesto la versión oficial promulgada en 1599, prohíben repetidamente cualquier incursión del mundo de lo femenino en las piezas a representar en el ámbito colegial jesuítico: «no se introduzca personaje o vestido femenino» (1599), «no se admitan mujeres en el lugar en que se representan los dramas, ni se utilice ninguna vestidura femenina, pero si esta fuere necesaria, sea muy decorosa y grave» (1591).

Aparentemente, nos encontramos ante una situación que produce cierta perplejidad: el estudiante del Colegio Imperial, tiene que caer en la ilicitud parcial para poder desarrollar un teatro que sea más legítimo, moralmente, que el teatro popular y civil y representar, por ello, papeles femeninos. Minerva, Harmonía. ¿Cómo habría justificado Fomperosa esta «declinación» del varón a la mujer que en cierta manera se producía en el teatro de Colegio? En la actualidad sabemos que los alumnos de colegios jesuíticos representaron personajes femeninos más de una vez. Sin embargo, también es cierto que la autocritica se produjo desde dentro de la propia Compañía. José Simón Díaz se hizo eco de ello, apuntando de manera explícita la necesidad de «tener presente el papel desempeñado por los niños-actores, que alguna vez provocó reparos morales ante la necesidad de que algunos de ellos tuviesen que representar personajes femeninos» (p. 68). Queda pendiente por realizar una profunda investigación en las fuentes documentales de la Compañía de Jesús, a fin de poder obtener conclusiones rigurosas sobre la frecuencia e importancia de estas ocasiones en que los miembros de la Sociedad alzaron su voz contra la práctica teatral interna de los Colegios.

Asimismo, y más importante de cara a profundizar en la dramaturgia global jesuítica, debiéramos preguntarnos qué gestualidad, qué lenguaje físico, qué estilo de interpretación se practicaría en un tablado del Colegio Imperial. La *tejné* actoral del Siglo de Oro ha sido ya analizada en varios estudios seminales, entre los que cabe destacar los de Juan Manuel Rozas, Josef Oerhleim y Evangelina Rodríguez. El de Rozas se sustenta, en mi opinión, en la práctica interpretativa del actor de corral. En este sentido, Rozas afirma sobre la técnica general del actor barroco que «Sin medios audiovisuales, el actor debía, siguiendo la tradición de la *commedia dell'arte*, exagerar para hacerse pura semiología corporal» (1981, p. 4). Ello se compadecería rigurosamente con el mandamiento de verismo del arte del momento, que Menéndez Peláez ha articulado con precisión al señalar que «“Predicar a los ojos” es la consigna estética del arte religioso de la Contrarreforma» (2007, p. 141), tendencia tanto estética como espiritual que fue muy del gusto de los jesuitas. Menéndez Peláez desarrolla esta idea, y la relaciona asimismo con la filosofía pedagógica de la Compañía:

«Esta inclinación a una pedagogía espiritual fundamentada en la representación sensible la inculcó el propio san Ignacio en sus colegios. Los libros de meditaciones para los escolares de la Com-

pañía estaban profusamente ilustrados (...). Mediante el grabado los sentidos ayudaban a crear en el interior del alma escenas sagradas que estimulaban a proseguir el “itinerarium mentis in Deum”» (pp. 141-142).

Menéndez Peláez concluye, analizando específicamente el vestuario de las representaciones colegiales, que la puesta en escena del teatro de los jesuitas (de la que, a mi juicio, formaría parte la técnica de interpretación), «se debe entender en el contexto de una estética que está al servicio de un adoctrinamiento que potencia la vía visual como acceso a la vía espiritual y, en general, a toda didáctica» (142), todo ello lógicamente enmarcado en esa etiqueta global del teatro jesuítico que lo denomina como «sermón disfrazado».

Se trata, pues, de la exteriorización de emociones sensibles e intelectuales. Cabe preguntarse, por tanto, si es posible cumplir este objetivo primordial de la visualización de lo interior más allá de todo sentido motriz. En suma, ¿es concebible, en términos aristotélicos, la re-presentación de una acción sin recurrir al movimiento?

La *Ortografía castellana* de José Alcázar, de aproximadamente 1690³ puede darnos alguna pista. Alcázar distingue tres tipos de registro en la representación del actor: «*Motorio* es la representación turbulenta, que consiste más en hacer que hablar. El *estatorio*, la representación quieta, que se emplea más en hablar que en hacer. *Mixto*, el que tiene de uno y de otro» (p. 368). Podemos únicamente suponer que en el caso de los jóvenes actores-estudiantes del Colegio Imperial el tipo de registro interpretativo sería, por lo general, el «estatorio», sobre todo en lo que a los personajes femeninos se refiere. Tal vez, respecto de los papeles masculinos, se usaría más libremente del registro «motorio» o del «mixto». Esta hipótesis explicaría parcialmente que el menor atractivo, por tanto, de la técnica de representación, se intentara compensar con la grandiosidad y complejidad tramoyística, escenográfica e iconográfica. Sin embargo, la especulación genera dos preguntas más: en primer lugar, habría que dilucidar por qué esa mayor complejidad escenográfica total se produjo no sólo en el ámbito del teatro colegial, sino en el de los corrales; en segundo, y si el estilo actoral en el ámbito colegial era efectivamente estático, cabría preguntarse por qué razón hubo reparos en su licitud desde dentro de la Compañía, tal y como sugería el testimonio de Simón Díaz.

Lo que no conviene olvidar es que el recurso al denominado travestismo teatral, tan utilizado por la comedia de corral (mujeres vestidas de hom-

³ Citada por EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS en su estudio *La técnica del actor español en el siglo de oro*.

bres, hombres vestidos de mujer) no se produce, al menos, en la *Cadmo y Harmonía* de Fomperosa. En éste, como en tantos otros ejemplos del teatro jesuítico, los actores-estudiantes no se disfrazan de mujer, pues su vestimenta teatral es de tipo talar, para facilitar los movimientos, tal y como ha constatado Menéndez Peláez. Los actores-estudiantes del colegio Imperial *re-presentan* papeles femeninos, pero sin recurrir al disfraz femenino. Por consiguiente, el estudiante-actor no se *traviste*: únicamente se *viste*. Y es que, muy posiblemente, la cosmovisión barroca haya internalizado, de manera muy profunda, la creencia de que el hábito hace al monje. ¿Lo creyeron también los jesuitas? De ser así, y junto con la creencia en la eficacia de la mimesis, ésta sería su más rotunda declaración de fe en el poder medio teatral que, prácticamente, inauguraron. Ello explicaría, tal y como se apuntó al comienzo de este artículo, su interés por gestionarlo, al servicio siempre de su misión evangelizadora y del diseño de una Monarquía religiosa en la que este adjetivo, más que modificar al nombre al que acompaña, lo constituyera o encarnara.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE LA BARRERA Y LEIRADO, C. A. (1869), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del Siglo xvii*, Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra.
- BERTRÁN-QUERA, M., S.J. (1984), *La pedagogía de los jesuitas en la ratio studiorum*, Caracas: Universidad Católica del Tachira/Universidad Católica Andrés Bello.
- COTARELO Y MORI, E. (1997), «Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España», (Madrid: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1904), Granada: Ed. Juan Luis Suárez. Universidad de Granada.
- FOMPEROSA Y QUINTANA, P. P. (1683), *El buen celo o examen de un papel que con nombre de el Reverendísimo P.M.Fr. Manuel de Guerra y Ribera, Doctor de Teología, corre en vulgar, impresso por aprobación de la Quinta Parte Verdadera de Comedias de Don Pedro Calderón*, Sebastián de Cormellas, Madrid.
- (1683), *La Eutrapelia*, Valencia: Benito Macé.
- (1681), *Vencer a Marte sin Marte o Cadmo y Harmonía*, Madrid: Julián de Paredes.
- HERZIG, C. (2005), «Fray Manuel de Guerra y Ribera, Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón. Estudio, edición y notas», en *Criticón*, 93, 95-154.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2007), «El vestuario teatral en el teatro jesuítico», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- OHRLEIN, J. (1993), *El Actor en el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Castalia.

- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (1998), *La técnica del actor español en el Siglo de Oro: Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia.
- ROZAS, J. M. (1980), «Sobre la técnica del actor barroco.», en *Anuario de estudios filológicos*, 3, 191-202.
- SANZ AYÁN, C. (2006), *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- SEGURA, F. (1985), «El teatro en los colegios de los jesuitas», en *Revista Miscelánea Comillas*, 43, 299-327.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1992), *Historia del Colegio Imperial de Madrid. Del estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: Años 1346-1955*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992. 2.^a ed. actualizada.
- VILLANUEVA, J. M. (2004), «Una reflexión para el teatro barroco en España», en *Barroco*, Madrid: Ed. Pedro Aullón de Haro: Verbum, 619-636.