



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura española
y Teoría de la Literatura y Literatura comparada

Comedia de virtudes contra los vicios (1579),
de Juan López de Úbeda. (Estudio y edición)

Trabajo de Fin de Máster
presentado por María Dolores Nicolás Muñoz
para optar al título de Máster en Literatura española
y estudios literarios en relación con las artes

Dirigido por:
Dra. Patricia Marín Cepeda

Curso 2024-2025

Resumen

Se estudia y edita la *Comedia de virtudes contra los vicios*, del dramaturgo, poeta y compilador Juan López de Úbeda, publicada en el seno del *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1579). Se trata de la primera edición moderna que comenta y edita con criterio filológico el texto teatral a partir de la primera edición, la única que con seguridad tuvo lugar durante la vida del autor y, por tanto, bajo su supervisión. Estas páginas pretenden contribuir al conocimiento del teatro escolar de carácter religioso de la segunda mitad del siglo XVI y aportar una pieza relevante a la tradición europea de la psicomaquia, el combate alegórico entre los vicios y las virtudes.

Palabras clave

Juan López de Úbeda, *Comedia de virtudes contra los vicios*, teatro escolar, Colegio de Niños de la Doctrina, psycomaquia.

Summary

This research presents the study and the edition of the play *Comedia de virtudes contra los vicios*, published in the *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1579) by the writer and anthologist Juan López de Úbeda. This research offers the first modern edition with philological criteria based on the first edition of the text, the only one that certainly was published during the author's lifetime. We aim to contribute to the understanding of the religious school theatre of the second half of the 16th century, and to offer a significant piece of the cultural and literary tradition of the psychomachia, the allegorical battle between vices and virtues.

Keywords

Juan López de Úbeda, *Comedia de virtudes contra los vicios*, school theatre, Niños de la Doctrina's school, psychomachia.

Índice

Introducción, 7

1. Estado de la cuestión de la *Comedia de virtudes contra los vicios*, 9

2. Aproximación al autor, 14

3. La producción teatral, 15

4. Los colegios de los Niños de la Doctrina, 16

5. El seminario de los Niños de la Doctrina de Alcalá de Henares, 18

6. El texto de la *Comedia de virtudes contra los vicios*, 18

6.1 Ediciones, 19

6.2 Contexto teatral, 22

6.3 La tradición de la psicomaquia, 22

6.4 Argumento, 24

6.5 Estructura, 33

6.6 Personajes, 35

6.7 Marco genérico, 37

6.8 Temas y tópicos, 39

6.9 Contenido doctrinal, 41

6.10 Métrica, lenguaje y estilo, 45

6.11 Elementos para la representación, 46

7. Edición, 47

7.1 Criterios de edición, 44

7.2 *Comedia de virtudes contra los vicios*. Texto, 49

Bibliografía citada, 73

Introducción

El presente Trabajo de Fin de Máster ofrece un primer estudio y edición de la *Comedia de virtudes contra los vicios*, del dramaturgo, poeta y compilador Juan López de Úbeda, publicada en el seno del *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1579). Se trata de la primera edición moderna que comenta y edita con criterio filológico dicho texto teatral, perteneciente a la tradición del llamado teatro escolar del siglo XVI, a partir de la primera edición del texto, la única que con seguridad tuvo lugar durante la vida del autor y, por tanto, bajo su supervisión en un tiempo en el que los poetas, y mucho menos aún los dramaturgos, apenas daban a la imprenta sus textos. Estas páginas pretenden contribuir a un mejor conocimiento e incipiente difusión del teatro escolar español de carácter religioso de la segunda mitad del siglo XVI, así como aportar una pieza relevante a la tradición europea del motivo de la psicomaquia, el combate alegórico entre los vicios y las virtudes.

Nuestro interés nace al hilo del artículo “Una «pequeña comedia» para una reina de trece años. La visita de Isabel de Valois a Tudela (1560)” (Marín Cepeda, en prensa), en el que se reconstruye por vez primera el entramado festivo, cortesano y teatral que acompañó las diversas entradas de la jovencísima reina francesa en territorio hispánico para encontrarse con su esposo Felipe II y confirmar los esponsales en 1560. En su paso por la ciudad navarra de Tudela, Isabel de la Paz fue agasajada con distintas celebraciones cortesanas, entre las que los cronistas —como rescata y reconstruye Marín Cepeda— destacaron la representación de una “pequeña comedia” en honor de la reina, que contó con danzas, música y personajes alegóricos en torno a la tradición de la batalla espiritual por el alma entre los vicios y las virtudes. Sus páginas enmarcan los detalles cronológicos, espaciales y simbólicos que rodearon dichas celebraciones, y contextualizan la pieza teatral, de autor y título aún desconocidos, en la más general tradición literaria en torno a dicho motivo y, con particular atención, en la herencia teatral tardomedieval y renacentista que recoge dicho motivo.

Así pues, al hilo del estado de la cuestión en torno al teatro escolar religioso de la segunda mitad del siglo XVI, menos conocido en comparación con el nacimiento y

desarrollo del teatro comercial bajo la fórmula lopesca de la Comedia Nueva, y a tenor del enorme bagaje de textos teatrales inéditos que siguen clamando por ser editados con criterio filológico para poder ser incorporados a un mejor conocimiento de la historia literaria de los Siglos de Oro, nos hemos decantado por centrarnos en una pieza de este mosaico, la *Comedia de virtudes contra los vicios*, tradicionalmente atribuida a Juan López de Úbeda, pero apenas mencionada por los estudiosos, y de difícil acceso.

Para la presente investigación, hemos recensionado críticamente la bibliografía nacional e internacional que permite una primera contextualización de la trayectoria de López de Úbeda en su faceta, sobre todo, teatral, y su inserción en la más general tradición del teatro escolar religioso de la segunda mitad del siglo XVI y en la tradición europea e hispánica, destacada, del motivo de la psicomaquia. La edición, como se detalla en los criterios filológicos aplicados, ha tomado como texto base la primera edición del texto (a partir de un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica), que no había sido consultada por el único editor moderno, el bibliógrafo Antonio Rodríguez Moñino, que se limitó prácticamente a transcribir el texto de la edición de 1586 —cuya edición lleva además décadas agotadas y es de muy cara adquisición en el mercado del libro de viejo.

Este primer acercamiento al texto, así como la edición a partir de la primera edición, pretenden abrir el camino a una posible futura investigación más amplia, que pueda tener en cuenta la tradición textual de la comedia, su contextualización en el conjunto de la trayectoria literaria de Juan López de Úbeda y, en última instancia, sus relaciones con el poco estudiado teatro escolar hispánico del Renacimiento español.

1. Estado de la cuestión

La *Comedia de virtudes contra los vicios* de Juan López de Úbeda fue publicada por primera vez en 1579 en el seno del *Cancionero general de la doctrina cristiana*, compilación de poesía religiosa y de piezas teatrales de la segunda mitad del siglo XVI, escrita y recabada por López de Úbeda. Los estudios y ediciones sobre la trayectoria y obra de este autor son ciertamente escasos, de modo que para su estudio y contextualización conviene acudir a las descripciones catalográficas recientes para dicho *Cancionero*, que comprende seis grandes apartados:

el primero, [contiene] cuarenta y ocho composiciones referentes a la Natividad de Jesucristo; el segundo, treinta en alabanza del Santísimo Sacramento; el tercero, veintiuna relativas a la Circuncisión, los Reyes Magos y la Pasión; el cuarto, dieciséis consagradas a la Virgen María, y el quinto, setenta y cinco composiciones que forman lo que en el prólogo ofreció como una “silva de muchas y varias cosas”, tanto en loor de los santos como para edificación de las conciencias. Cierran el volumen tres piezas teatrales: una comedia de San Alejo, escrita en colaboración con Cornejo de Rojas, la *Comedia de virtudes contra vicios* y el *Auto de la esposa en los Cantares*, que parecen ser obra de López de Úbeda. Siguen una traducción en verso de la *Filomena* de san Buenaventura y dos coloquios en prosa sobre educación cristiana en la infancia (Carro Carvajal 2009: 582-583).

Como advierte Carro Carvajal, resulta difícil establecer de manera definitiva la autoría de las piezas compiladas, ya que incluye en la recopilación tanto obra de su pluma como piezas de autoría ajena, pero sí se ha establecido que “predominan los autores alcalaínos: los maestros Arce, Ximénez y Cámara y los poetas Marco Antonio y Ruy López de Zúñiga” (583).

La primera edición del *Cancionero general de doctrina cristiana* salió de las prensas alcalaínas de Iuan Íñiguez de Lequerica, en 1579. Nos ha llegado un único

ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid), bajo la signatura BNE, R/4624, en estado mutilado y sin portada¹.

Antonio Rodríguez Moñino, editor importante para la transmisión de la obra de López de Úbeda, advirtió en su edición de 1962 el estado mutilado del único ejemplar conservado de la primera edición, que ahora tomamos como texto base. Así lo describió en las páginas introductorias a los dos volúmenes de su edición:

Hoy por hoy no conocemos más ejemplar del *Cancionero*, en su primera edición, que el malogrado que se guarda en la Biblioteca Nacional. Una nota manuscrita del siglo XVIII, adherida a la encuadernación, dice así: “falta la Portada, los Privilegios; y hasta la letra Pliego B muy maltratado y falto de pedazos. f.º 32 un pedacito. f.º 40, 41, 42, 43, 44, 45 apolillado en la letra. f.º 111 un pedacito. Desde 127 a 136 rotos”. Esos son los mismos defectos que hay hoy (López de Úbeda, 1962).

El *Cancionero* contó con otras dos ediciones en el Siglo de Oro, la segunda a cargo del mismo impresor, en 1585, de la que igualmente nos ha llegado un único ejemplar (Bibliothèque de l’Arsenal de París: 8º B.L. 16101); y una tercera edición alcalaína, salida de la imprenta de Hernán Ramírez, en 1586, y de la que nos han llegado dos ejemplares (Hispanic Society of America y Bibliothèque Mazarine de París) (Carro Carvajal 2009: 583), en la que se basa la edición de Rodríguez Moñino, sin tener en cuenta la primera edición del texto, la única que sabemos con garantía que tuvo lugar en vida del autor y que, por tanto, constituye un testimonio imprescindible de la tradición textual. No obstante, como advierte Carro Carvajal en su recensión histórico-bibliográfica de la obra de Juan López de Úbeda, “escasos han sido los acercamientos realizados a esta obra, por lo que resulta fundamental la edición realizada por A. Rodríguez Moñino” (2009: 583).

Así pues, es de rigor reconocer que el *Cancionero* recibió la primera y única edición moderna hasta la fecha gracias al trabajo del bibliófilo Rodríguez Moñino en 1962, edición hace tiempo agotada y de difícil adquisición. Al margen de menciones a López de Úbeda que menudean en algunos estudios de Siglo de Oro, sin abundar en su obra y figura, debemos el primer estudio extenso y con una recensión exhaustiva al

¹ Como señala Carro Carvajal (2009: 583), para la descripción de este volumen en octavo véase la edición facsimilar de Antonio Rodríguez Moñino (pp. 10-11, 21 y ss.).

artículo de Alejandro García Reidy (2008), quien llevó a cabo una aproximación detallada y contextualizada a la producción literaria de López de Úbeda, al tiempo que ofreció la transcripción, en apéndice, de la *Comedia de San Alejo*, pieza teatral que también forma parte del citado *Cancionero*. El estudio de García Reidy destaca por la profundidad con que aborda el contexto en el que vieron la luz dichas obras y sus representaciones, y lo seguiremos de cerca para nuestro desarrollo.

Al teatro escolar ha dedicado el investigador Julio Alonso Asenjo diversos trabajos fundamentales en los que ofrece un corpus de teatro hispánico desde el siglo XVI al primer tercio del siglo XVIII. Alonso Asenjo anota la influencia que el Humanismo, tanto en la esfera cultural como en la pedagógica, tiene sobre la producción teatral de la época, ubicando tanto en entornos formativos para adultos (colegios mayores y universidades) como para menores (cita expresamente a los Niños de la Doctrina de López de Úbeda) sendos focos de representación de lo que él denomina “teatro humanístico” (Alonso Asenjo 2006: 1).

No ha sido posible encontrar muchas más referencias al teatro de López de Úbeda, aunque éste sea citado por expertos como Carlos Mata Induráin a propósito de los Santos Niños Justo y Pastor (Mata 2022: 94) o Luis Resines, quien cita su *Cancionero general de la doctrina cristiana* como ejemplo de catecismo (1994: 194-205), modelo de preguntas y respuestas para conocer la fe cristiana. Cabe también citar el estudio de Labrador, quien le trae a colación al abordar el *Cancionero de Jesuitas* (2007: 53). Otras menciones puntuales a su obra las encontramos en el artículo de Alberto Blecua, “Fernando de Herrera y la poesía de su época” (1980), y en el volumen de F. J. Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro* (1996, tomo III).

Desde su propio título, la *Comedia de virtudes contra los vicios* evoca el tópico literario de la *psicomaquia*, de larga raigambre en la literatura y la iconografía medieval y barroca del Occidente europeo. Su punto inicial se encuentra en la *Psycomaquia* latina de Prudencio, poeta hispano-latino del siglo IV. Dicha obra ofrece como trama literaria el combate entre las virtudes y los vicios, tensión de perenne presencia en el alma humana. Como advierte el hispanista alemán Hans Robert Jauss, la *pugna animae cum vitiis* constituyó un tema recurrente imitado y transformado por poetas románicos (Jauss 1968: 146; la traducción es mía). Mediante la personificación de vicios y virtudes como seres

sobrenaturales y contraponiendo en batalla a cada uno de ellos con su natural antagonista, se va fraguando un motivo constante en el acervo cultural europeo, que también experimentará variaciones con el paso del tiempo, hasta llegar a la incorporación del ser humano como personaje protagonista (Fothergill-Payne 1975: 53).

Los estudios contemporáneos recientes acerca de la *psicomaquia* tienen a los ya citados Jauss y Fothergill-Payne como autores de mayor relevancia. El alemán, impulsor de la teoría literaria de la Estética de la recepción, dedicó un amplio estudio ya seminal a la cuestión del “Origen y cambio estructural de la poesía alegórica” (1968: 146-244). En sus páginas, Jauss cita como herederos de la tradición prudenciana obras que, a su vez, remiten directamente a textos de la Sagrada Escritura. Tal es el caso de *La profecía de David* (c. 1205), que, tomando un pasaje del segundo Libro de los Reyes, es considerado por Jauss como secuela narrativa de cómo los vicios asedian al alma humana. Del mismo modo, es objeto de cita el *Songe d’Enfer* de Raoul de Houdenc, de 1225, como ejemplo de viaje a través de vicios personificados, así como *Tournoiement de l’Antechrist* de Huon de Méry, que usa motivos del mundo artúrico. Por su parte, Fothergill-Payne, en su texto titulado “La psychomachia de Prudencio y el teatro alegórico pre-calderoniano” (1975: 48-61), hace referencia a la primera traducción al castellano de la *psicomaquia*, titulada *Batalla o Pelea del Anima por un cierto Bachiller Francisco Palomino Freyle del Convento de Ucles*, de 1529 (1975: 48). La hispanista canadiense cita en su recorrido por el teatro emparentado con la alegoría prudenciana el Códice de Autos Viejos (1975: 55), así como el *Bellum Virtutum et Vitiorum* del Padre de Acevedo (1975: 56), trayendo así a colación la difusión de las narraciones alegóricas mediante el cauce abierto por el teatro escolar. Esta mención justifica que dedique una página de su estudio a la *Comedia de Virtudes contra los Vicios* de Juan López de Úbeda (1975: 57).

Trabajos más recientes, por su parte, abren un nuevo punto de vista en la forma de abordar la tradición de la *psicomaquia*, conectando con ella las llamadas “narraciones caballerescas espirituales” o *a lo divino* (Mallorquí-Ruscalleda 2016: 374). El citado hispanista, tomando como punto de referencia a Dámaso Alonso y su afirmación de que “España vive en el siglo XVI un ambiente caballeresco a lo divino” (Alonso 1952: 224), pone de relieve los estudios llevados a cabo por Bruce W. Wardropper y su *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, situándolo como el primer eslabón de una cadena de investigaciones sobre lo que Mallorquí llama “parodias sacras” (2016: 376). Se trató de una cadena un tanto interrumpida, puesto que no ha tenido lugar

hasta hace una década un crecimiento exponencial (2016: 380) de estudiosos que se han ocupado sobre los libros de caballerías *a lo divino*. Entre ellos, constituyen voces autorizadas las de Salvador Martínez, Jorge Checa o Emma Herrán Alonso. El primero ofreció la que, hasta entonces, ha sido la primera y única edición moderna anotada de *El Caballero del Sol* o *Peregrinación de la vida del hombre*, de Hernández de Villaumbrales, de 1552, obra también tratada por Checa. Por su parte, Herrán Alonso, como destaca Mallorquí, en su tesis doctoral defendida en 2005, precisa que esas “narrativas caballerescas espirituales”, según las denomina la autora, proceden de una tradición literaria diferente a los libros de caballerías al uso, algo en lo que abunda también Salvador Martínez (2016: 383). A lo largo de la investigación de Herrán, la experta se ocupa, como antes hicieron Martínez y Checa, de la historia del *Caballero del Sol*, en la que aprecia que subyace una psicomaquia y un peregrinaje (Herrán 2014: 12). Asimismo, la investigadora sitúa como nuevo exponente de esa narrativa de caballerías espirituales *El Caballero Peregrino* de Alonso de Soria, de 1601, obra en la que el viaje no finaliza con triunfo humano, sino proponiendo la vía del sufrimiento y el abandono como ruta para la salvación (2014: 17). La novedad que defiende Herrán tras estudiar dicha obra es que, bajo ese texto, subyace la tradición de la psicomaquia y el relato del *bivium*, esto es, la disyuntiva permanente que se le plantea al hombre para transitar su vida: *ora homo viator, ora miles Christi* (2014: 19). La autora también subraya el peso que el contexto político y religioso supuso para este tipo de narrativa, especialmente a partir de mediados del siglo XVI, en clara referencia a los acontecimientos derivados de las tensiones nacidas con motivo de la Reforma protestante y su contestación contrarreformista (2014: 20).

Según el criterio historiográfico de los expertos Riquer y Valverde, el inicio de la novela caballeresca española se halla en la obra titulada *Libro del cavallero de Dios*, conocido mayormente por su segundo título, *El cavallero Zifar*, y que parece ser obra de Madrid Ferrand Martínez (2009 : 326). Destacan de esta novela el personaje de Zifar, al que consideran un tipo de héroe que aglutina entre los rasgos de su personalidad tanto el carácter militar como la aspiración a la santidad, aspectos de los que hace gala con su “paciente resignación” (327).

Por tanto, cabe deducir que aún queda recorrido investigador acerca de la *Comedia de virtudes contra los vicios* de Juan López de Úbeda, tanto en lo que se refiere a plantear la primera edición filológica del texto a partir de la primera edición, como punto de partida para futuros trabajos filológicos, a fin de dar a conocer un texto que no ha sido

comentado con cierto detenimiento, salvo por la edición —transcripción— de Rodríguez Moñino de la edición posterior de 1586.

2. Aproximación al autor

La información acerca de Juan López de Úbeda es escasa. Rodríguez-Moñino se refiere al autor como oriundo de Toledo (1962: 9), pero el dato de su fecha de nacimiento se desconoce, aunque probablemente tuviera lugar en el primer cuarto del siglo XVI (Real Academia de la Historia, voz “Juan López de Úbeda”). Mayor certeza hay respecto a su condición de fundador del seminario de Niños de la Doctrina Cristiana de Alcalá de Henares, puesto que es el propio López de Úbeda quien lo afirma de sí mismo en el prólogo a su *Cancionero general* (García-Reidy 2008: 3). Estudios históricos sobre el apellido López de Úbeda lo vinculan con la ciudad de Toledo (Luc Torres 2019: 251).

En cuanto a su perfil de autor, es conocido como compilador y autor de poesía religiosa, cuya muestra se halla en el ya citado *Cancionero general de la doctrina cristiana*, publicado por primera vez en 1579, y posteriormente en el *Vergel de flores divinas*, que vio la luz en 1582, ambos en la imprenta de Juan Íñiguez de Lequerica, en Alcalá de Henares.

Como hemos advertido, salvo el estudio reciente realizado por García Reidy (2008) que se centra en su faceta de autor dramático y ofrece el texto de la *Comedia de San Alejo*, las referencias a López de Úbeda son escasas y las existentes le citan sin profundizar en su producción literaria, ya que se le presenta habitualmente como recopilador de composiciones de terceros sin desbrozar los problemas de autoría y la cierta paternidad de buena parte de los textos. Así ocurre, por ejemplo, con las poesías dedicadas a los Santos Niños Justo y Pastor, que recoge Mata Induráin (2022: 103) y que López de Úbeda incluye en su recopilación, o con el estudio que Luis Resines dedicó a los catecismos del siglo XVI y que cuenta con el del autor toledano incluido en su *Cancionero general de la doctrina cristiana*. Alguna breve referencia adicional se hace al licenciado López de Úbeda como facilitador para que composiciones de carácter religioso pasaran al conocido

como *Cancionero de Jesuitas*, obra que coincide con la del autor toledano en la necesidad de promover una literatura que contrarreste la abundancia de temática profana existente en la época (Labrador 2007: 54). Por último, cabe destacar la mención expresa que hace Alonso Asenjo a López de Úbeda en su recopilación de referencias de lo que él llama “teatro humanístico escolar”.

3. La producción teatral

Existen algunos escritos dedicados a la obra poética de López de Úbeda, como los de Amselen-Szende o el breve análisis que realiza Torres Jiménez en su tesis doctoral dedicada a los romances de San Juan de la Cruz (2015: 215). Sin embargo, su producción dramática ha estado desatendida hasta el citado primer estudio llevado a cabo en 2008 por García Reidy, quien justifica la necesidad de llevarlo a cabo ante la circunstancia de que Justo García Soriano recogiera en el volumen *El teatro universitario y humanístico en España* (1945) la producción teatral de López de Úbeda como ejemplo de comedias escolares (2008: 2).

En puridad, la faceta teatral del licenciado toledano se circunscribe a tres obras, todas ellas incluidas en su *Cancionero general de la doctrina cristiana*: la *Comedia de San Alejo*, la *Comedia de virtudes contra los vicios* y el *Auto de la Esposa en los Cantares*. En la edición de Rodríguez Moñino, frente a un primer volumen que aglutina diversas composiciones poéticas, se observa que más de la mitad del segundo lo ocupan las dos citadas comedias y el auto, una disposición que no es baladí y que parece responder a la intención de López de Úbeda de ofrecer un repertorio para el que requería “cierto componente interpretativo” (García Reidy 2008: 5). Sólo está corroborada la autoría para la primera de las tres obras, puesto que así consta en el título de la *Comedia de San Alejo*, mientras que las otras dos no lo expresan, aunque, a tenor de que sí esté recogida la doble autoría para dicha obra, se tiende a pensar que las mismas fueran obra del toledano, parcial o totalmente (2008: 6), cuestión esta que futuras investigaciones podrían dirimir.

El *Cancionero general de la doctrina cristiana* habría gozado de buena acogida entre el público, puesto que la primera edición data de 1579 y, poco después, hubo dos adicionales en 1585 y 1586, en un tiempo en el que los autores teatrales no daban, además, su teatro a la imprenta, y apenas su poesía.

4. Los colegios de los Niños de la Doctrina

Teniendo en cuenta el relevante papel que Juan López de Úbeda desempeñó como fundador y administrador del conocido como Seminario de Niños de la doctrina de Alcalá de Henares, resulta pertinente atender al contexto en que vieron la luz dichos colegios.

Fernández Palazón, en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia en 2013, elabora un panorama detallado sobre cómo tuvo lugar el nacimiento de los mismos. Afirma que el soporte teórico para la creación de dichas instituciones educativas se halla en el libro *De subventione pauperum*, obra de Luis Vives, de 1526, que apostaba por la necesidad de dar una cierta cobertura social a los residentes en hospitales, pasando de ser meros establecimientos de acogimiento y curación a lugares en los que dar una formación con la que desenvolverse en la vida (Fernández Palazón 2013: 183). Existe constancia de que el primer Colegio de Niños de la Doctrina Cristiana fue el de Valladolid en 1542 (2013: 185), circunstancia que conecta con la conocida como Ley Tavera, de 1540, establecida por el Cardenal del mismo nombre por ausencia de Carlos V (2013: 186) y cuyo objetivo consistía en implantar instituciones benéficas en las que recoger “a los niños y niñas abandonadas pobres, fuesen éstos huérfanos o simplemente, hijos de familias mendicantes pobres” (2013: 186; Santolaria Sierra 1996: 269). Evitar la mendicidad a tempranas edades suponía, como contrapartida, proveer a los niños y las niñas de una enseñanza consistente en “lectura, contar, escritura y la recitación de la doctrina cristiana” (2013: 186).

El nombre de “niños de la Doctrina o Doctrinos” responde al peso específico que la enseñanza de la doctrina cristiana tenía en dichas instituciones: “El programa consistía en: las cuatro oraciones, artículos de fe, mandamientos de la Ley de Dios y de la Santa Madre Iglesia, sacramentos, obras de misericordia, pecados mortales y enemigos del alma. Bienaventuranzas, las siete virtudes y dones del Espíritu Santo y los cinco sentidos corporales” (2013: 197).

Además, era una formación con la que los pupilos podían obtener una pequeña limosna: “estos niños solían ir por las cárceles, hospitales, plazas y barrios de la ciudad a transmitir la doctrina que recibían, percibiendo una limosna en compensación para ayuda a su habitación, alimento y crianza” (2013: 197). Sin embargo, como ya se ha comentado anteriormente, también se les proporcionaba formación para aprender a leer y escribir,

contar, así como capacitación en “oficios artesanales y musicales”, además de promover a “los más capacitados” (2013: 197). Resulta importante tener en cuenta el factor de la formación en lectura y música de cara a la representación de las piezas parateatrales de López de Úbeda.

García Reidy, siguiendo a Santolaria, señala que, además del apoyo legislativo fundacional y el soporte teórico, es preciso poner de relieve la influencia decisiva de la “escuela apostólica de San Juan de Ávila” (Santolaria 1996: 270; citado por García Reidy 2008: 15; Martín García 2009: 156). Ávila marcó tendencia al renovar la forma de transmitir la doctrina cristiana, apoyándose en la recitación como forma de hacer atractiva y asequible las verdades de la fe:

El celo y el talento educativo de Ávila lo llevaron a abordar también la renovación de los métodos y el contenido de la catequesis de su tiempo con notable éxito, por lo que el alcance de su *Doctrina Christiana* —su didáctico y rimado catecismo— y el estilo de su catequesis había de dejar una profunda huella tanto en nuestra península como en Italia, especialmente al ser en parte asumido y continuado su «modo» por algunos jesuitas (Santolaria 1996: 273).

Sin embargo, el “Apóstol de Andalucía” no sólo influyó con esa renovación de carácter pedagógico, sino que difundió los colegios de niños de la doctrina “al proponerlos a los padres conciliares de Trento, como un ejemplo de respuesta cristiana y social al problema de la infancia abandonada” (Santolaria 1996: 274). Los novedosos métodos de Ávila fueron asumidos también por la Compañía de Jesús tras el ingreso de algunos de sus discípulos en dicha orden religiosa (Santolaria 1996: 274).

El obstáculo más grave para la supervivencia de los colegios de doctrinos se hallaba en la carencia de recursos económicos, puesto que las fuentes de ingresos dependían de donaciones de benefactores y de las ayudas municipales. Esta situación provocaba un efecto paradójico: que los niños, que eran sacados de la práctica de la mendicidad, tenían salir a la calle a pedir limosna como forma de obtener algún ingreso (García Reidy 2008: 16). También consta su asistencia a los entierros con sus cantos:

Era ésta una costumbre extendida por toda España, como una forma más de practicar la caridad al final de la vida de aquellos cristianos, que podían disponer en su testamento mandas o legados con diversos fines e intenciones. La asistencia

a los entierros la hacían seis doctrinos, generalmente acompañados del Rector del Colegio y llevando hachas de cera encendidas (Mora del Pozo 1989: 24).

Los doctrinos vivían en los citados colegios desde los siete a los quince años, edad en que salían para servir o trabajar como aprendices, aunque también los había que permanecían en el colegio ayudando a la institución o que llegaban a ingresar en seminarios (Fernández Palazón 2013: 197).

Se ha hecho hincapié en la trascendencia de la formación catequética y musical para la relación de los niños de la doctrina con los “espectáculos teatrales y parateatrales”. Si la representación teatral gozó de aceptación y popularidad en España desde 1540 y era una actividad económica rentable, como consecuencia proliferó la construcción de instalaciones para que tuviera lugar esa actividad cultural y lúdica. Los niños de la doctrina encajaban en esa actividad no sólo como actores que fueron en obras dramáticas, sino también como gestores de espacios teatrales (García Reidy 2008: 18), aunque esa tarea no mejorara significativamente su precariedad económica. Sin embargo, lo importante de la relación entre niños de la doctrina y teatro radica en la participación de los mismos en representaciones. Como ejemplo de ello, se ha referido la participación de los Niños de la Doctrina de Burgos en la procesión burgalesa del Corpus de 1561 y 1562 (2008: 19). Precedente de este binomio niños-teatro se encuentra ya en el siglo XV, en el colegio de niños huérfanos San Vicente Ferrer, de Valencia, de acuerdo con la investigación de Hélène Tropé (Tropé, 1998; citado por García Reidy, 2008: 21). Asimismo, Alonso Asenjo, en su estudio recopilatorio sobre el teatro humanístico escolar, hace referencia a los colegios de niños de la doctrina como uno de los “grupos específicos de práctica teatral” (2006: 1).

5. El seminario de los Niños de la Doctrina, de Alcalá de Henares

El lugar de la fundación del Seminario o Colegio de Niños de la Doctrina Cristiana de Alcalá de Henares fue “en la ermita que se erigió hacia 1255 a raíz del descubrimiento por uno de los regidores de la villa (en el mismo emplazamiento donde posteriormente se levantó el edificio) de una imagen de Cristo crucificado” (García Reidy, 2008: 24), si bien no hay igual certeza para la fecha inicial del Colegio. López de

Úbeda afirma que, para 1579, algunos de los doctrinos ya habían entrado en religión o habían pasado a ser alumnos de la Universidad de Alcalá de Henares (2008: 25). Misma incertidumbre hay respecto a la fecha en que el Colegio de Doctrinos cerró, aunque otros autores aluden a que otra institución continuó la labor de López de Úbeda en la misma ubicación que tuvo el Seminario de Niños de la Doctrina Cristiana.

La obra educativa de López de Úbeda padeció la precariedad de ingresos referida en el apartado anterior, circunstancia que, a tenor de lo escrito por el compilador toledano, pudo ser uno de los factores que le movió a “imprimir” su *Cancionero general de la Doctrina Cristiana*. Sin embargo, es sólo una hipótesis, aspecto que sí está confirmado para el afán de López de Úbeda de promover una literatura provechosa para el espíritu. En el análisis de motivaciones que hace García Reidy, el profesor apunta a la idoneidad de las piezas teatrales para ser un recurso de aprendizaje, como ejercicio “de la memoria” y de “la recitación” (2008: 31). Sus tres composiciones teatrales se prestan a ello por su “forma dialógica” y “finalidad moralizante”. En todas ellas queda realzada la belleza de la “virtud cristiana” y la exhortación a luchar contra “los mundanales vicios” (2008: 32). Dicho objetivo de difusión de la doctrina cristiana queda enfatizado por la primacía del “sentido moral de la fábula dramática” (2008: 34) sobre cuestiones de estilo.

6. El texto de la *Comedia de virtudes contra los vicios*

6.1 Ediciones

Como ya hemos mencionado, el *Cancionero general de la doctrina cristiana* tuvo tres ediciones alcaláinas bajo dos impresores (1579, 1585 y 1586). Se ha puesto de relieve una circunstancia que llama la atención por no ser habitual en la época: que fuera el mismo López de Úbeda quien “se preocupara por publicar él mismo parte (o la totalidad) de su teatro” (García Reidy 2008: 3), cuestión que antes de la fórmula del teatro comercial desarrollada por Lope de Vega era bastante inaudita. Tanto la edición *princeps* como la segunda salieron de la imprenta de Juan Íñiguez de Lequerica, de Alcalá de Henares, mientras que la de 1586 fue impresa en la misma localidad por Hernán Ramírez.

Por otra parte, Carro Carvajal cita una edición conservada del siglo XVII, salida como “suelta” de la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas en 1618 (2009: 582), con un único ejemplar conocido (Bibliothèque Nationale de París), y García Reidy cita una segunda suelta salida de la misma imprenta en 1619, así como la existencia de una copia manuscrita del siglo XIX. Desde entonces, la producción teatral de López de Úbeda no conoció una nueva edición hasta la llevada a cabo por Antonio Rodríguez Moñino en 1962, la cual, como detallaremos en el apartado dedicado a los criterios de edición, se decantaba por el texto de 1586 y no tenía en cuenta la primera edición, que ahora tomamos como texto base.

6.2 Contexto teatral

La Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900) de Ruiz Ramón contextualiza la obra dramática de Juan López de Úbeda en la “Generación de los Reyes Católicos”. Sus autores, nacidos en torno a 1470 y, como tales, contemporáneos de los citados monarcas, dieron a luz un nuevo estilo dramático, que, como afirma Ruiz Ramón, “no tendrá precedentes ni en cuanto a su alcance ni en cuanto a sus realizaciones” (1979: 33), pese a estar enraizados en la literatura medieval y renacentista. Entre dichos dramaturgos destacan los nombres de Juan del Encina, Fernando de Rojas, Lucas Fernández, Gil Vicente y Torres Naharro.

López de Úbeda, en su producción dramática, manifiesta rasgos que le conectan con casi todos ellos. Así ocurre, en primer lugar, con Juan del Encina, quien, en su *Égloga de Cristino y Febea* enfrenta los dos tipos de amor que se enfrentan en lo que Ruiz Ramón llama “el gran rueda del Amor”: por un lado, el amor pagano, el que se experimenta a través de los sentidos; por el otro, el amor cristiano, entendido como un amar de carácter ascético, que renuncia al amor carnal, y que se manifiesta mediante la entrega a Dios y por el apartamiento voluntario del mundo (1979: 43). Este combate de los afectos que Encina narra y expresa a través del personaje de Cristino es lo que el lector/espectador percibe en el personaje del Hombre en nuestra *Comedia de virtudes contra los vicios*, que muestra con sus padecimientos a causa de las flechas de los vicios y con su recuerdo de los contentos previos a su retiro en el desierto las penas que reporta esa tensión. Podemos señalar que también existe un nexo adicional entre Juan del Encina y López de Úbeda, pues ambos insertan una canción para concluir su texto dramático.

Con Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, existe un punto en común que López de Úbeda expresa en los parlamentos del personaje del Hombre de su *Comedia de virtudes contra los vicios*. Se trata de lo que señala Ruiz Ramón como “cualidad moral que sirve de principio de unidad” o vinculación de causa-efecto (1979: 64), en virtud del cual toda acción tiene su consecuencia, aspecto que en la obra de Rojas se aprecia en el aciago —y en cierto modo labrado— destino de la propia Celestina, por citar un ejemplo, y que el dramaturgo toledano muestra en los sufrimientos que expresa el Hombre al ser herido por las citadas saetas —sufre en sus propias carnes la herida de las pasiones que experimenta en su interior—.

Por su parte, con las obras de Torres Naharro, la coincidencia de López de Úbeda radica en la vivacidad de los diálogos como vehículos de la acción dramática. Así ocurre, como refiere Ruiz Ramón, al detenerse en sus “*comedias a noticia*” (1979: 78), de las que ensalza el “formidable dominio del diálogo”, si bien en éstas nos indica que carecen de acción, mientras que en la *Comedia* del toledano sí existe el lanzamiento de las saetas por parte de los vicios y el combate entre éstos y las virtudes, pero no cabe duda de que uno de los valores que distinguen esta pieza teatral es cómo la forma dialogada vehicula la acción. Asimismo, Torres Naharro y López de Úbeda comparten mismas finalidades, puesto que para ambos su dramaturgia persigue el entretenimiento, pero también denunciar, en el caso de este último, las consecuencias que reporta ser esclavo de las pasiones y de los vicios.

Sin embargo, esas coordenadas comunes con los autores citados no son los únicos vínculos que guarda el teatro de López de Úbeda con las tendencias creativas de su época. Siguiendo a Ruiz Ramón y su panorama del teatro *español*, resulta inevitable poner en relación las obras teatrales de López de Úbeda con el *Códice de Autos viejos*. Si éste recopila casi un centenar de piezas, en su mayoría anónimas, de teatro religioso, coincide con el fundador del Colegio alcalaíno de Niños de la Doctrina, en que son textos apropiados para ser representados con motivo de festividades del citado carácter —aspecto asimismo comentado por García Reidy (2008)— y que, al igual que esa finalidad de diversión del público, persiguen un objetivo pedagógico-doctrinal (1979: 90). Se hermanan, igualmente, el *Códice* y el teatro del citado fundador en la rapidez en la acción, como ya se ha comentado, y lo que Ruiz Ramón señala como “voluntad creciente de adecuación entre la realidad y el símbolo, entre la realidad material y la realidad espiritual” (1979: 91), aspecto que queda acreditado en el doble plano en que se desarrolla la acción en la *Comedia de virtudes contra los vicios*: el plano humano y el plano

sobrenatural que, aunque se encuentren separados, se hallan indisolublemente conectados. De este modo, tanto el público de las representaciones del *Códice* como el de la *Comedia de virtudes contra los vicios* comparten la cualidad de ser instruidos en la doctrina cristiana, en la moralidad de la época.

Siguiendo nuevamente a Ruiz Ramón, cabe comentar, como obras del teatro religioso del siglo XVI, *La Propalladia* de Diego Sánchez de Badajoz, obra también adecuada para su representación en fiestas como el Corpus o la Navidad (1979: 92), y el *Auto de las Cortes de la Muerte*, comenzado por Micael de Carvajal y finalizado por Luis Hurtado de Toledo. La *Comedia* de López de Úbeda se asemeja a este citado *Auto* al coincidir en que hacen uso de personajes de carácter alegórico, como son —y en estricta coincidencia— el Mundo y el Demonio.

En la historia de la literatura de Riquer y Valverde, por su parte, los expertos se detienen en el teatro religioso del siglo XV, conservado casi exclusivamente en obras en francés, y, para ellos, éste se manifiesta en una doble faceta: los denominados *misterios*, que definen como “escenificaciones de carácter histórico de pasajes bíblicos, de milagros de la Virgen y de vidas de santos” (Riquer, M., Valverde, J. 2009 : 451), y las llamadas *moralidades*, consistentes en “representaciones de tipo alegórico” (451).

6.3 La tradición de la psicomaquia

La *Comedia de virtudes contra los vicios*, como su propio título indica, evoca el tópico literario de la psicomaquia, de larga y extensa raigambre en la literatura y la iconografía medieval, renacentista y barroca europeas. Su punto inicial ha sido situado por los estudiosos en la *Psycomaquia* latina de Prudencio, poeta hispano latino del siglo IV. Dicha obra ofrece como trama literaria el combate entre las virtudes y los vicios, tensión de perenne presencia en el alma humana.

Como tradición en la literatura, la psicomaquia se nutre de distintas posibles influencias precedentes. Así lo recogen Riquer y Valverde, en su *Historia de la literatura universal I*, quienes, al dedicar un capítulo al análisis de la epopeya griega, refieren que en los escritos de Homero el mundo “es ideal y humano al mismo tiempo, en dos planos distintos, que condicionan la trama” (2009 : 76), al igual que ocurre en el citado tópico

literario, con personajes que representan realidades suprasensibles y que, con sus acciones, influyen y condicionan la existencia de los personajes terrestres:

en las epopeyas homéricas el elemento maravilloso se reduce, precisamente, a esa intervención de los dioses en el desarrollo de la acción. Ellos descienden a la tierra con harta frecuencia, adoptan figura humana, luchan en las batallas, protegen a sus favoritos o bien se encolerizan con todo un pueblo, con un linaje o con un solo hombre. Además de la intención religiosa que hay en todo ello y del eco de determinados cultos, llega a hacerse patente en el ánimo del lector cierto sentido simbólico, tal vez ajeno al propósito del poeta, para quien hay una divinidad superior que se halla por encima de las acciones y de los pensamientos de los hombres, lo cual determina el aspecto eticorreligioso de la poesía homérica (2009: 77).

Igualmente, la trama bélica supone otro factor de parentesco entre las obras de Homero y la psicomaquia, como recurso dramático que ayuda al desarrollo de la acción y facilita el despliegue de un universo descriptivo, como también detallan Riquer y Valverde:

Las prolijas descripciones de batallas, la minuciosidad con que se detalla el armamento, el cuidado con que se narran los lances, aspectos que pueden fatigar al lector moderno, tenían un marcado interés para los profesionales de la guerra y para los que se creían vinculados por el linaje a los héroes legendarios (2009 : 77).

Por otro lado, autores contemporáneos de Prudencio, como el poeta Cayo Veccio Juvenco o el prosista Osio de Córdoba, enlazan con sus respectivas producciones literarias “la tradición cultural clásica con la fe cristiana” (2009 : 204) al aunar el clásico de la epopeya con la doctrina católica. Estos precedentes justifican que los citados historiadores de la literatura se refieran a Prudencio como “poeta realmente excepcional por su acomodación a géneros y temas distintos con peculiar exuberancia y rica imaginación” (204).

Como advierte Jauss, la pugna *animae cum vitiis* constituyó un tema recurrente imitado y transformado por poetas románicos (1968: 146; la traducción es mía). Mediante la personificación de vicios y virtudes como seres sobrenaturales y contraponiendo en

batalla a cada uno de ellos con su natural antagonista, se va fraguando un motivo constante en el acervo cultural europeo, que también experimentará variaciones con el paso del tiempo, hasta llegar a la incorporación del ser humano como personaje protagonista (Fothergill-Payne 1975: 53).

Además de las fuentes de que se pudo nutrir Prudencio al escribir su *Psichomachia*, lo más destacable de este tópico es su alcance en el tiempo y en las distintas manifestaciones del arte. Así ocurre en el caso del *Roman de la Rose*, extensa obra poética, que entronca con la psicomaquia prudenciana por el gusto del lector de la época por la alegoría “como vehículo de enseñanzas y de conocimiento” (Riquer 2009 : 460). En el *Roman*, Guillaume de Lorris traza un recinto poético en el que se dan cita personajes del orden de lo suprasensible, tanto de la esfera de los vicios como de las virtudes, y su joven personaje humano es asaeteado en varias ocasiones por el Amor, que evita a toda costa su pretensión de coger la rosa que da título a la obra.

Mismo parentesco, aunque más enfocado en el arte del amor, es posible trazar en el caso del *Anticlaudianus* de Alain de Lille.

Cabe señalar, por último, que la tradición de la psicomaquia ha encontrado ecos en las artes figurativas, como muestran capiteles y pórticos del románico y gótico españoles, e incluso las contemporáneas producciones audiovisuales.

6.4 Argumento

Por la ausencia de estudios previos y de ediciones de fácil acceso, proporcionamos a continuación una breve sinopsis de la obra y, finalmente, una guía de lectura detallada siguiendo las intervenciones de todos los personajes.

La obra teatral alegórica *Comedia de virtudes contra los vicios* está compuesta por 575 versos según el texto de la primera edición (1579), distribuidos en una variada polimetría, y con la intervención de dieciséis personajes alegóricos.

La pieza comienza con una intervención del personaje del Mundo que comparte con Soberbia, Lujuria y Regalo su desconcierto y cierta pena por la merma de su influencia y poder ante los hombres, en tanto que estos desprecian los placeres sensoriales que el mundo les ofrece, prefiriendo bienes que reportan menor satisfacción o incluso sufrimiento, como si se inclinaran a practicar la ascesis. Tras compartir esta percepción

con los citados vicios, éstos elucubran acerca de quién es mayor entre ellos a la hora de vengar el desprecio humano que padece el Mundo. Éste interrumpe la conversación al advertir ruido, que provenía de la llegada del personaje del Demonio.

El recién llegado relata a Mundo y a los vicios la penosa situación de un “hombre principal”, que, habiendo sido anteriormente dado a gustar de la mundanidad, se enamoró de una dama con la que se comprometió, pero con la que no llegó a casarse, siendo la situación actual de los comprometidos más cercana a ingresar en la vida religiosa que a llegar a contraer matrimonio. Para apartar al hombre enamorado de su camino errante en el desierto, Lujuria propone un plan, consistente en que Amor mundano robe a Amor de Dios una flecha con la que herir al citado personaje del Hombre y así llevar a cabo la venganza del menosprecio que padece el Mundo. La flecha que propone robar es la del matrimonio. El Demonio consigue hacerse con la flecha.

En este momento de la pieza, interviene por primera vez el Hombre, que ora a Dios en su triple invocación trinitaria, mostrando su pesar por la carga que supone el cuerpo, en tanto que complacerlo supone la pérdida del alma y su condena eterna. Comienza entonces el combate de los vicios contra el Hombre, a quien atacan con distintas flechas: el Mundo, con el recuerdo de las riquezas y el olvido de aquéllos a quien el Hombre favoreció; la Soberbia, con la flecha de la gloria vana y la ambición, que provoca en el Hombre el dolor de comparar su penoso estado actual con la grandeza de que gozaba; la Lujuria le hiere con la flecha del placer carnal, haciendo al Hombre recordar la pasión que vivió con las damas; Regalo y Apetito, por su parte, provocan en el Hombre la evocación de los placeres de las viandas y de la naturaleza, aspectos que suponen la antítesis de la vida en el desierto. En ese punto, es Cupido quien lanza su flecha al corazón del Hombre y le hacen acordarse de la dama, a la que se refiere como su esposa y con quien lamenta no haberse casado. Es, precisamente, ese recuerdo el que hace que el Hombre cobre ánimo y tome la decisión de abandonar la vida apartada y casarse. Con el fin de frenar esa disposición, los vicios recrudecen su ofensiva y pasan a herirle con trabas de carácter físico: Cupido, cubriéndole los ojos; Demonio, atándole las manos; Mundo, infundiéndole “vanos pensamientos”; Lujuria, haciéndole recordar “muy lascivos contentos”; Soberbia, colocándole una guirnalda de vanagloria.

Tras este primer combate de los vicios sobre el Hombre, se inaugura el segundo paso de la *Comedia*, que, en contraste con el primero en que aparecían los vicios, es abierto por las tres virtudes teologales. La primera en tomar la palabra es la Fe, que comenta a Esperanza y Caridad la maldad de la que está siendo víctima el Hombre, al

haber robado el Demonio una saeta a Amor de Dios. La Esperanza hace gala de su confianza en que Dios liberará al Hombre de la herida. La Fe, en su segundo parlamento, desgana las verdades fundamentales de la fe católica relativas al Hijo de Dios: su Encarnación, su Pasión y Muerte, y su permanencia en la Eucaristía. La Caridad exhorta a la Fe a desatar el nudo con que el Hombre es ahogado por las tentaciones y tormentos de los vicios, a lo que la Fe responde que van a buscar al Amor de Dios, a la Justicia y a la Fortaleza para combatir los daños que los vicios están causando al Hombre. Llega la Fortaleza dispuesta a ayudar al herido. La Esperanza agradece la llegada. El Amor de Dios expresa su disposición a socorrer al Hombre con la flecha que el Demonio le ha robado. La Fe le provee de armas y avisa de que llega alguien. El Entendimiento aparece por primera vez y pide ayuda a Jesús. Interviene el Mundo y desafía a las virtudes. La Memoria expresa su dolor por la situación y pide ayuda a Dios. La primera que se dispone a combatir frente al Mundo es la Fortaleza, que es seguida por la Justicia y Amor de Dios. Tanto Lujuria como Mundo y Demonio huyen, ante lo que Amor de Dios exhorta a las virtudes a liberar las potencias humanas.

Se abre entonces el tercer paso, con el Mundo lamentando su disminuida fuerza frente a las virtudes. La Soberbia se opone a esas palabras proponiéndose como adalid de la victoria de los vicios. Sin embargo, la Lujuria le reprocha que es pronta en el hablar y lenta en el obrar. Cupido interviene y afirma que su arco y su nueva flecha hará cautivo de ellos al Hombre. El Mundo reconoce no temer al Hombre, pero sí a la asistencia que Dios le puede brindar. El combate, entonces, se limita a Amor de Dios y Cupido. Aquél le reprocha al amor mundano el robo de la flecha, pero Cupido lo niega y hace gala de su fuerza entre los hombres. El Amor de Dios desglosa entonces un largo parlamento en que va contraponiendo ambos amores y pide a Cupido que devuelva la flecha. Al negarse Cupido, comienzan el combate con flechas, resultando éste herido de consideración. El Mundo expresa la derrota de los vicios y en parecidos términos se van expresando Soberbia, Lujuria y Demonio. La atención entonces vuelve al Hombre, que pide misericordia a Dios por los lazos con que ha sido atado por los vicios. La primera en actuar es la Esperanza, que le lanza su flecha para devolverle dicha virtud teologal. El Hombre pide clemencia a Dios y la Caridad también le envía su flecha. El Hombre expresa su gratitud a Dios anhelando verle. La Fortaleza exhorta a las virtudes a maniatar a los vicios y la Caridad las anima a celebrar la victoria con una canción final.

A continuación, creemos de utilidad proporcionar el argumento detallado de la obra, a modo de guía de lectura y de presentación para el análisis del contenido.

MUNDO. Dirigiéndose a los que califica como “hermanos míos”, expresa su confusión, abatimiento y perplejidad al advertir comportamiento incomprensible de “todos los hombres”. En lugar de aprovechar las comodidades que hacen la vida más fácil, “traen aborrecida/ la vida”: buscan andar bajo el sol en pleno mes de julio, provocan el estupor de las fieras al vivir “con (...) aspereza en las montañas nevadas del invierno”, rechazan los frutos apetecibles y beben “agua turbia” en lugar de la “dulce, fría y clara”. Hasta los trabajadores del campo y del ganado le “tienen en poco”, lo que le induce a pensar que “nos perdemos todos”, calificando la situación de “caso feo”.

SOBERBIA le llama a la calma aludiendo a que su “brazo” vengará dicha afrenta.

LUJURIA. Saca a relucir su consideración de “diosa”, se considera superior.

SOBERBIA. Le contradice aludiendo a que no hay “cosa creada” en el mundo que sea equiparable a ella misma.

REGALO. Interviene afirmando que, sin él y “sin Apetito”, ellas no entrarían en acción.

MUNDO. Llama a detener la discusión, porque se aproxima alguien.

DEMONIO. Les cuenta que hace un año que “un hombre principal con santo celo” se hizo ermitaño. Anteriormente era mundano, pero, al pasar el tiempo, cambiaron (se sobreentiende que tanto él como su amada) y ella entró en religión y él vaga “en el desierto”, hasta el punto que “Lucifer de envidia se deshace” (da a entender que de haber fracasado en su ambición por perder a las almas).

LUJURIA. Afirma que, si sigue sus consejos, el hombre sucumbiría a los encantos femeninos.

DEMONIO. La invita a hablar.

LUJURIA. Habla de cómo el amor mundano es ya objeto de burla de “toda la gente”, por lo que sugiere a Demonio que robe una flecha a Amor de Dios para vengarse.

Su plan es asediar entre todos al “varón fuerte” a fin de ablandarle, para acabar hiriéndole con la citada flecha e inclinarle hacia el amor “deshonesto” y que merezca entonces “eterna muerte” (es decir, la condenación de su alma).

La flecha a la que alude se trata del “limpio y santo matrimonio”.

DEMONIO. Reconoce que le asombra la capacidad del “amor de Dios”.

LUJURIA. Se mofa de Demonio porque éste se maravilla de tal virtud, cuando él debería ser el tentador invencible.

DEMONIO. Dice cómo se llama (Ridonio) y que es “señor de cien legiones” (para expresar su poderío) y acepta el reto que le han propuesto: “al instante la flecha te traeré aquí delante”.

MUNDO. Da a entender a Lujuria que no le ve capaz de lograrlo: “yo te digo según va de corrido que no gaste más tiempo en vano”.

DEMONIO. Trae la flecha.

LUJURIA. Pregunta al Demonio si es la que le pidió.

DEMONIO. Responde que sí.

LUJURIA. Agradece el haberlo llevado a cabo.

CUPIDO. Quiere hacerse con la flecha, que le devolverá su alegría.

DEMONIO. Exhorta a que apunten bien para no fallar, pues “va la honra de todos”.

LUJURIA. Cree que sí va a tener éxito.

MUNDO. No está muy seguro de ello: “Yo le miro con ojos que ha cobrado nuevo brío”.

CUPIDO. Jura que lo herirá certeramente y que su corazón quedará encendido “en vivo fuego”.

HOMBRE. Clama a las Tres Divinas Personas en actitud de reconocer, de alabar cómo han hecho posible que el hombre, carne de “vida esquivada”, pueda subir al cielo “hecho de ángel un trasunto”.

Exclama la pesada “carga” que es el cuerpo y qué desdichada es la vida que, aun queriendo la vida “dulce y regalada”, el alma vaga “perdida y para siempre condenada”. Se acuerda de su esposa, que quizá no tenga voluntad para perseverar en la vocación religiosa, pero afirma que el Señor les sostiene a ambos.

MUNDO. Expresa que llegan en el momento oportuno (porque advierte cierta debilidad en el hombre).

Lanza la “principal saeta”, que “es la que más aprieta al hombre”.

HOMBRE. Alude a sus riquezas, que dejó “en poder de ingrata gente”, pero espera ser recompensado por Dios.

SOBERBIA. Va a dispararle a la cabeza, tratando de que la “vanagloria” y la “ambición” hagan presa de él.

HOMBRE. Se pregunta quién le ha herido y habla de cómo antes fue “servido” y, en cambio, ahora está “desamparado de todos y aborrecido”.

Se pregunta qué fue de aquella “grandeza” de la que gozaba, pero a la que ha “renunciado por aquella suma alteza”, es decir, por agradar al Señor y ganar el premio de la vida eterna.

LUJURIA. Pregunta a Soberbia si su flecha sirvió, vistas las palabras del hombre. Afirmo que su primer banco “es la memoria”, con la que recordará los encantos femeninos “que cubren el corazón y encienden en vivas llamas”.

HOMBRE. Expresa el dolor que siente por la herida que le están causando y recuerda cómo tiempo atrás se divertía con las damas y, sin embargo, ahora “todo es plañir”, es decir, llanto. Pero se da cuenta de lo que ha dicho y pide perdón al Señor por tal ofensa.

LUJURIA. Exhorta a Regalo y a Apetito a actuar.

REGALO. Afirmo que sin ellos dos “no puede haber herida que haga efecto verdadero”.

APETITO. Anima a Regalo a que tiren sus flechas al mismo tiempo, para llegar a los huesos.

DEMONIO. Afirmo que cree que el hombre está muriendo.

HOMBRE. Reconoce ser víctima de “crueldad” y exclama que se acuerda de su vida pasada, de los placeres materiales y sensuales: “aquellas viandas sabrosas y la cama regalada”. Se acuerda también de la vegetación que invitaba al amor.

CUPIDO. Quiere que se aparten los demás para lanzar él la flecha que le hiera de muerte en el corazón.

HOMBRE. Se queja de que se siente arder “en un fuego y llama viva”. Se acuerda de su esposa y le pide socorro. Recuerda también cómo le negó el matrimonio (parece entenderse que es la razón que les empujó a distanciarse) y por ello la empujó a entrar en la vida religiosa.

Sin embargo, de repente se acuerda de que aún no ha pasado un año desde que entró en ella (de donde se deduce que aún no hecho votos perpetuos). Por eso expresa que quiere dejar de ser ermitaño pues reconoce que estando casado también puede “el alma salvar”.

CUPIDO. Expresa el éxito que ha tenido su flecha. Y dice que le va a vendar los ojos para que “no reconozca el sendero por donde la otra vez fue al camino verdadero”.

HOMBRE. Expresa que está ciego y se reconoce “siervo de amor”.

DEMONIO. Va a atarle de manos, precisamente manos que fueron generosas “con los pobres” y que “se alzaron a Dios con gran reverencia”.

HOMBRE. Se sabe atacado por alguien que le liga y le aprieta.

MUNDO. Con el propósito de aumentar su tortura, le pone “cadena” de “vanos pensamientos”, es decir, le anima a la vanidad, a la inconsistencia.

LUJURIA. Le ata con una “cinta” de “lascivos contentos”.

SOBERBIA. Le engalana con la “guirnalda” de la “vana gloria”.

HOMBRE. Exclama la crueldad de la que está siendo víctima.

MUNDO. Anima a los vicios a cantar por su victoria.

FE. Se dirige a Esperanza y Caridad y les interroga acerca de la maldad de la que está siendo víctima el hombre, que ve como “invención de demonio”.

Dice que ese “traidor diligente” ha robado al amor de Dios “una flecha ardiente”.

Refiere que es la flecha del “casado” y que ha herido a un célibe hasta el punto de encaminarle “a perder la vida eterna”.

ESPERANZA. Se dirige a Fe y Caridad y expresa su confianza en que la “divina majestad” le libraré de esa herida.

FE. Se lamenta de las almas “que se dejan engañar” y cómo pierden las potencias.

Y recuerda que el Señor ha bajado por amor a los hombres a padecer y, no contento con eso, se ha quedado como “pan vivo” en la custodia, “lleno de amor”.

Lamenta que el hombre no se acuerde de ello y no desprecie todo lo creado al recordar esa locura de amor del Hijo de Dios.

CARIDAD. Le habla a Fe y le dice que el hombre es “rudo”, es débil, por lo que le pide que le dé “la mano” y desate el “ñudo” del que es preso.

Le exhorta a ver la poquedad humana “sin Dios” y a que no permita que las virtudes teologales queden en entredicho.

FE. Se aviene a lo requerido por Caridad y las anima a buscar al “santo amor” para llevar “el alma al seguro puerto”.

Y quiere que les acompañen Justicia y Fortaleza para poder combatir el “pecado y su malicia”.

FORTALEZA. Se compadece del hombre y acude a liberarle junto con ellas.

ESPERANZA. Le da la bienvenida.

AMOR. Expresa cómo se compadece de la penuria en la que está el hombre y su “alma afligida” por la herida que le causó el demonio (“el rapaz lascivo”).

FE. Advierte que se escucha gente.

ENTENDIMIENTO. Clama a Jesús: “Buen Jesús, en Ti esperamos: libradnos de esta cadena”.

MUNDO. Se mofa de las virtudes y les dice que no van a poder con las “fuerzas poderosas”.

MEMORIA. Pide clemencia a Dios.

FORTALEZA. Se dirige al mundo exhortándole a combatir.

MUNDO. Le pronostica un mal resultado del combate.

JUSTICIA. Recrimina al demonio que se enfrente a ella.

DEMONIO. Expresa su determinación a no desprenderse del alma humana.

AMOR. “Pues yo daré a manos llenas a la carne qué heñir”.

LUJURIA. Comienzan a huir: “Yo a los pies quiero acogerme”.

MUNDO. Y yo tras de ti.

DEMONIO. “Yo no pienso detenerme”.

AMOR. Reconoce su victoria y anima a desatar “las potencias” y enviarlas al alma para que la fortalezcan.

FORTALEZA. Anima a las virtudes a perseguir “a los enemigos”.

JUSTICIA. Desata a Memoria y Entendimiento, pero deja la voluntad en su libertad (nota: la libertad de la voluntad, la libertad de los hijos de Dios).

AMOR. Les anima a cantar.

MUNDO. Se admira de la fortaleza de las virtudes y reconoce cómo el poder de los vicios ha venido a menos, casi a desaparecer.

SOBERBIA. Con un discurso propio de ella (que expresa soberbia: “yo os daré de todos la victoria”), les dice que triunfarán.

LUJURIA. Le reprocha que habla más que actúa y recomienda huir.

CUPIDO. Recrimina a Lujuria su poca confianza y también cree que triunfarán. Les muestra su arco y una nueva flecha que les dará suerte.

ESPERANZA. Le dice a Regalo que ve a los vicios acobardados.

REGALO. Le da la razón.

MUNDO. Dice que no teme al hombre, porque su fuerza es relativa, pero reconoce que, con el auxilio de Dios, el poder mundano queda mermado.

Avisa de que vienen las virtudes.

LUJURIA. Expresa la inutilidad de temer frente al poder de las virtudes.

AMOR. Quiere adelantarse para combatir contra el amor mundano.

Le recrimina el robo de la “flecha de casamiento” y le conmina a devolverla o morir.

CUPIDO. Dice que la flecha no es de Amor y le amenaza con el fuego que también tiene él.

Afirma que es muy raro que se le escape alguien, porque “todos gustan mi dolor”.

AMOR. Le dice que su fuego “es de tanta suavidad”, que es “dulcísimo” y “modesto” frente al de Cupido. Y si Cupido “da la muerte”, Amor da “la vida eterna”. Le espeta que él es “hijo de mentira”, frente al padre que es “suma bondad”.

Por “un contento”, Cupido da “mil millones de tormentos”, mientras que Amor da “contentos que duran siempre jamás”.

Le pide que se rinda y devuelva la flecha.

CUPIDO. Se niega.

AMOR. Le advierte de que va a perder.

Le lanza una flecha de castigo, que le “volverá cual cordero”.

CUPIDO. Dice que le herirá él primero.

AMOR. Se burla del escaso efecto que ha tenido.

CUPIDO. Se dice morir.

AMOR. Le dice que queda preso.

MUNDO. Reconoce la victoria del “amor de Dios”.

SOBERBIA. Dice que se han consumido sus fuerzas.

LUJURIA. Dice que le ha partido el corazón.

DEMONIO. Se reconoce perdido.

AMOR. Afirma que ha recuperado la flecha y que el alma volverá “a conocimiento”.

HOMBRE. Expresa su turbación y pesar por haber quedado cegado por descuido.

ESPERANZA. Le lanza la flecha de la esperanza, que “le dirá el camino cierto de la bienaventuranza”.

HOMBRE. Pide clemencia al Señor.

CARIDAD. Siente lástima del alma humana y le lanza su flecha que “le dará el bien más cumplido”.

HOMBRE. Alaba a Dios.

Reconoce su indignidad, pero confía en la gracia de Dios.

FORTALEZA. Anima a las virtudes a maniatar a todos.

CARIDAD. Las anima a cantar “para mayor gloria del Altísimo Señor”.

Cantan su victoria porque llevan “a la malicia presa”.

6.5 Estructura

La *Comedia de virtudes contra los vicios* presenta una estructura dividida en tres partes o *pasos*. Ha sido destacado que se trata de la única de las tres piezas teatrales de López de Úbeda en que se da esta división, y que ello podría ser indicio de que el autor toledano conociera el teatro profano de Lope de Vega o las ediciones del mismo realizadas por Joan Timoneda a partir de 1567 (García Reidy 2008: 37), que comienzan a establecer la división tripartita, aspecto clave y novedoso en la fórmula de la comedia nueva.

El título de la *Comedia* incluye la presentación de los personajes, que son un total de dieciséis y podrían dividirse en tres grupos: un grupo inicial, los vicios, que es el primero en intervenir en la obra, formado por el Mundo, la Soberbia, la Lujuria, el Regalo, el Apetito, Cupido —también llamado Amor mundano— y el Demonio; la víctima de los ataques de los citados vicios y objeto de rescate por parte de las virtudes, que es el Hombre; y el grupo integrado por las virtudes, que no interviene hasta el segundo paso.

Desde el inicio de la *Comedia* en el folio 181r hasta el 187v (Ilustración 1) se despliega el primer paso de la misma. Tras la comentada presentación inicial de los personajes hasta el folio 183v, se produce el coloquio o reunión entre los vicios, siendo el primero en intervenir el Mundo, que expone su desconcierto ante la actitud de los hombres, que rechazan los placeres que les ofrece, y muestra su pesar por el desprecio del que es objeto. Ante tal situación, pide consejo a sus compañeros. El Demonio trae a colación la figura de un “hombre principal” que, de “siervo” suyo se transformó en siervo de Dios tras enamorarse. Este hombre será el blanco de sus ataques y hace su primera intervención en dicho 183v, en la que clama a la Trinidad y le expresa su pesar por el tormento que supone el cuerpo, las tendencias carnales, para el alma. Los vicios llevan a cabo su ataque al hombre desde el folio 184r al 187v, alternándose los parlamentos de los primeros con las exclamaciones o respuestas del ser humano a las flechas que aquéllos le lanzan.

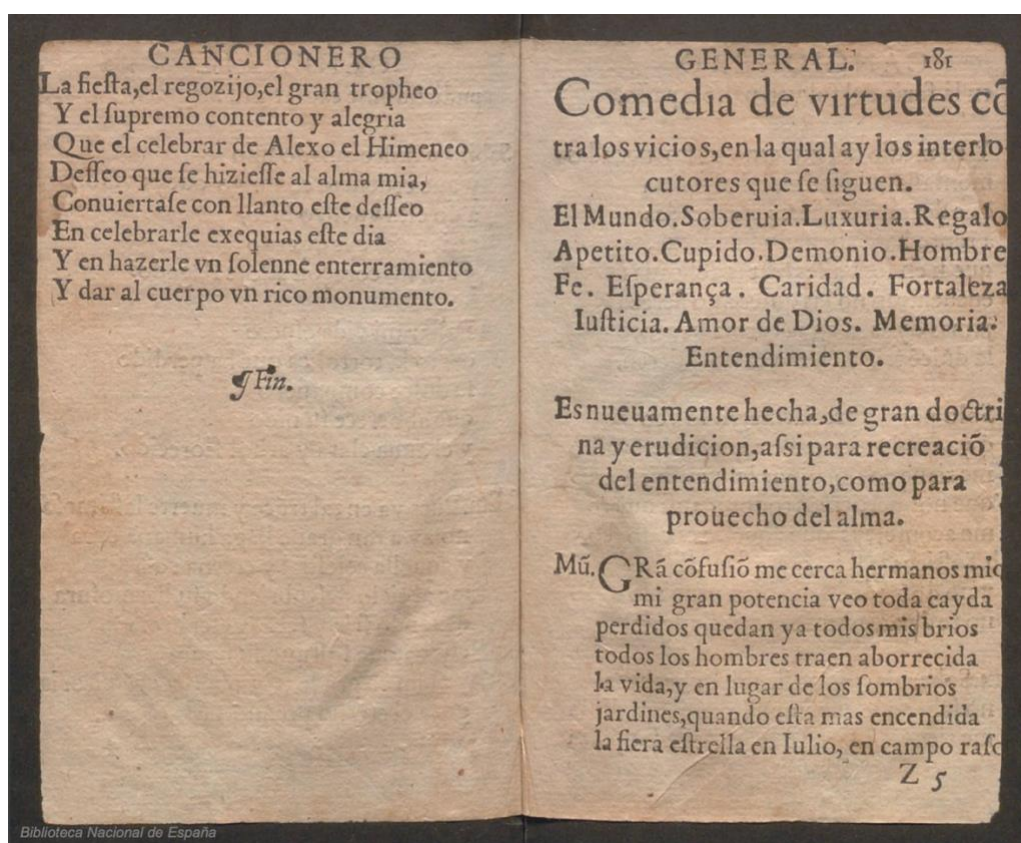


Ilustración 1. Fol. 181r de Cancionero general de la doctrina cristiana (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1579). BNE, signatura: R/4624.

El segundo paso comienza en el folio 188r (Ilustración 2). En esta parte son las virtudes quienes hablan entre ellas acerca de cómo socorrer al hombre de su penosa situación y de los ataques. Sin embargo, en el folio 190r es el Mundo, con su intervención, quien se dirige a ellas y da comienzo la batalla propiamente de virtudes contra vicios. La contienda se extiende también al tercer paso, que da comienzo en el folio 191r, pero ésta después se reduce al enfrentamiento entre Amor de Dios y Amor mundano. La victoria del mismo es de Amor de Dios, como el mismo Mundo expresa en 194r. Intervienen las virtudes y el hombre, quien expresa su arrepentimiento y su petición de perdón a Dios, lo que supone de hecho el triunfo de las virtudes. A cargo de ellas correrá la canción final, que López de Úbeda ubica después del final de la *Comedia*, en el 195v.

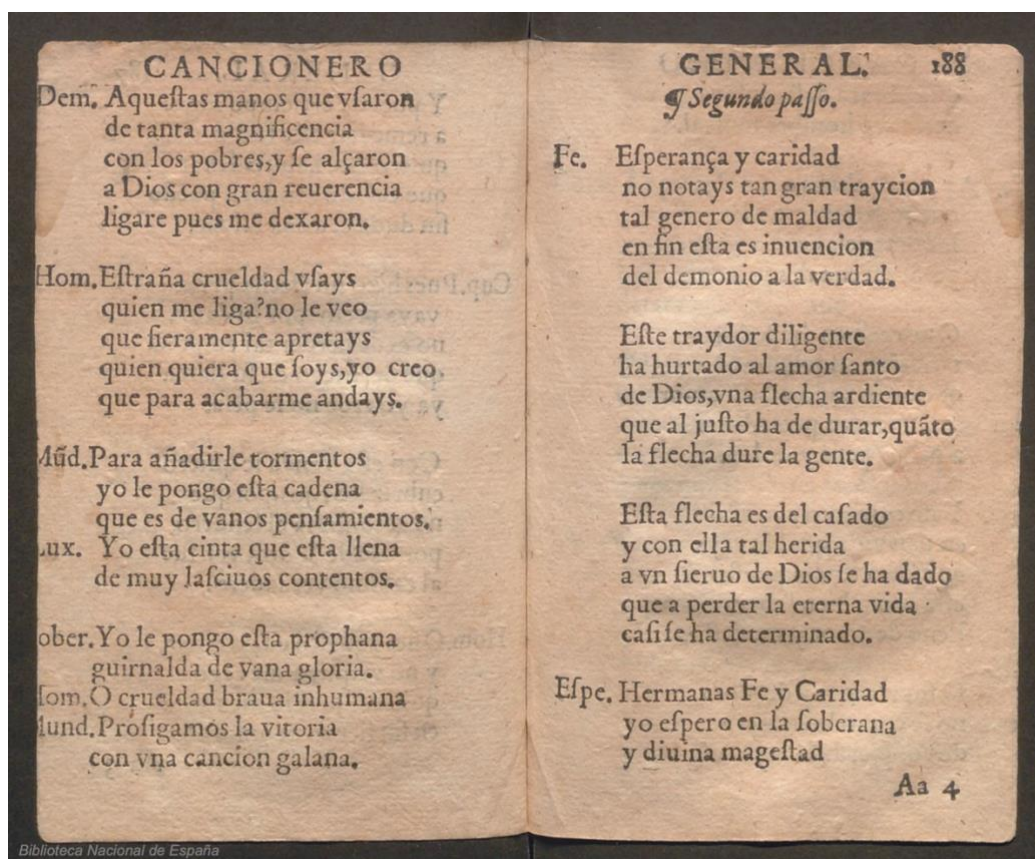


Ilustración 2. Fols. 187v y 188r de Cancionero general de la doctrina cristiana (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1579). BNE, signatura: R/4624.

Respecto a elementos no textuales de este texto dramático, no existen intervenciones de narrador o autor, salvo la mención expresa al inicio del segundo y el tercer paso. De hecho, son los propios personajes quienes, con sus declaraciones, preparan al espectador para la llegada de nuevos actores a escena, advirtiéndole de que se escuchan ruidos.

En cuanto al plano temporal en que transcurre la acción de esta *Comedia*, no es posible precisarla aunque la propia acción dramática induce a pensar que tiene lugar en un corto espacio de tiempo, contribuyendo así al dinamismo de la representación.

6.6 Los personajes

El primer aspecto que llama la atención acerca de los dieciséis personajes es que, salvo el Hombre, todos ellos son entidades de carácter sobrenatural, personajes alegóricos. Siete de ellos encarnan a los vicios: Mundo, Soberbia, Lujuria, Regalo,

Apetito, Cupido y Demonio. En contraposición, las virtudes están representadas por ocho personajes: Fe, Esperanza, Caridad, Fortaleza, Justicia, Amor de Dios, Memoria y Entendimiento.

López de Úbeda únicamente las caracteriza a través de sus parlamentos o, al menos, es lo único que permite al lector distinguir entre ellos, circunstancia que, posiblemente, sería bien distinta para el espectador de la *Comedia*.

Siguiendo con la tradición de la *psicomaquia* de Prudencio, ambos grupos de entidades están llamados a enfrentarse entre ellos, aunque, en su mayor parte, es un combate indirecto, puesto que tiene lugar en el interior del ser humano que, en el caso de la *Comedia* de López de Úbeda, conocemos por los parlamentos del Hombre. Solamente, al final de la misma, se da un combate directo entre Amor de Dios y Amor mundano, desde el folio 192r a 193v, de donde se deduce que la gran batalla entre vicios y virtudes se produce en la esfera del amor, es decir, entre las tendencias innatas del hombre hacia la carne o su voluntad de tender hacia el espíritu.

Por tanto, existen dos planos de representación: el plano sobrenatural, en el que tienen lugar los encuentros entre vicios y entre virtudes, así como los enfrentamientos entre sí; y el plano natural, mostrado por los padecimientos del hombre y la vía de esperanza que se le abre con su arrepentimiento y vuelta a Dios.

Esta dualidad de planos, además de heredar la tradición prudenciana, evidencia varios objetivos o intenciones por parte de López de Úbeda. Como el propio título indica, existe un fin doctrinal, formativo en la doctrina cristiana, puesto que el autor toledano refiere que “es nuevamente hecha, de gran doctrina y erudición, así para recreación del entendimiento, como para provecho del alma”. Existe, pues, un componente de ser una representación con un fin lúdico o de entretenimiento, pero que, a la vez, se evidencia una difusión de la doctrina cristiana. Asimismo, es preciso tener en cuenta que ver este tipo de representación suscitaría en el espectador un proceso de reconocimiento de sí mismo en la figura del Hombre, darse cuenta de que en toda persona se da esa pelea del alma, esa lucha entre el deber y el placer, entre cuerpo y espíritu. Como García Reidy señala, la *Comedia de virtudes contra los vicios* cumpliría, pues una función pedagógica: “es una pieza alegórica que encajaría perfectamente en el marco de cualquier celebración religiosa y cuya acción aleccionaría a los niños en la necesidad de huir de los mundanales vicios (especialmente del peligroso amor carnal) y mantener en la recta senda de la virtud cristiana” (2008: 32).

Si hubiera que resaltar dos personajes por la enjundia y amplitud de sus parlamentos, se tratarían de Fe y Amor de Dios. La primera de ellos condensa entre los versos 287-305 los años de vida terrena del Hijo de Dios. La segunda, por su parte, lleva a cabo entre los versos 446-473 una comparación entre el Amor de Dios y el Amor mundano-Cupido, como queriendo enfatizar el abismo existente entre ambos.

Cabe resaltar también la conexión que se puede trazar entre el personaje del Hombre, que es, como la figura bíblica de Job, sufridor de la adversidad del destino y, aun de un modo lejano, parece guardar cierto parentesco con la figura del siervo sufriente del profeta Isaías (Is 53, 1-8), anticipo de la Pasión de Cristo.

Por otro lado, la situación amorosa que viven el Hombre y su amada guardan cierta relación con la obra *Historia de las desdichas de Abelardo*, creación de Pedro Abelardo (1079-1142). Si bien la *Comedia* de López de Úbeda no expresa claramente el motivo de que no se hubieran celebrado esponsales entre ambos, la entrega de los amantes a la vida religiosa y ascética guarda parentesco con los protagonistas de la *Historia* de Pedro Abelardo, quienes “separados por la brutalidad del tutor” (2009 : 233) de Heloisa, se hallan privados de la unión matrimonial, lo mismo que los personajes del teatro del autor toledano.

García Reidy anota que el número de personajes de la *Comedia de virtudes contra los vicios*, teniendo en cuenta los residentes en el Colegio de Niños de la Doctrina Cristiana de Alcalá de Henares, facilitaría que participaran buena parte de ellos — recordemos que, de alrededor de treinta posibles niños acogidos, participarían dieciséis de ellos— (2008: 36).

6.7 El marco genérico

Como ya ha sido advertido, estamos ante una pieza teatral de carácter alegórico, aspecto que viene determinado por la presencia de personajes que pertenecen a la esfera de lo sobrenatural, que carecen de carta de naturaleza en el mundo humano, como la Lujuria o la Fe. El recurso a la alegoría se constituye en vehículo de corte pedagógico con el que se posibilita que el espectador conozca y tome conciencia del papel que esos conceptos, que de por sí se mueven en el mundo de lo suprasensible, tienen o cuál es su lugar en el alma humana.

La pertenencia al género dramático implica la vocación de la pieza literaria a ser representada y a perseguir los fines propios del mismo, cuyo corolario es no sólo la recreación del alma, como el propio López de Úbeda esboza en el título de la obra, sino también el aprendizaje, en este caso de carácter moral y doctrinal.

Creemos pertinente, en este punto, hacer al menos mención de otras piezas dramáticas del siglo XVI que, por los datos conocidos, desarrollaron asimismo una psicomaquia, y sobre las que futuras investigaciones podrían tratar de establecer posibles relaciones históricas y literarias con la pieza aquí presentada. Nos referimos a la pieza anónima, *Auto de vicios y virtudes* (1558), de la que Miguel M. García-Bermejo, en su fundamental *Catálogo de teatro español del siglo XVI*, recoge lo siguiente:

Conocemos la existencia de esta obra únicamente por su mención a lo largo del proceso que la Inquisición incoó a una compañía de representantes en Cuenca a lo largo del año 1588 (...). El título recuerda el de alguna de las piezas de Sánchez de Badajoz, pero la ausencia de texto no permite ir más allá de las suposiciones. También es semejante el título a una obra de Juan López de Úbeda incluida en su *Cancionero general de la doctrina Cristiana*, impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica, en los ff. 196 rº - 205 rº en el año 1579; probablemente se trata de una mera coincidencia de títulos, que no hacen más que reflejar la intención catequética más evidente que se puede encontrar tras este tipo de piezas (1996: 226).

Marín Cepeda ha señalado en páginas recientes que “si bien el tema [de la psicomaquia] es un lugar común en el arte y en la literatura, la recensión teatral anterior a 1560 sobre dicho motivo arroja algunas noticias y pocos textos recensionados. Piezas medievales como el *Aucto de la Verdad y la Mentira*, la *Farsa del Triunfo del Sacramento* y la *Farsa Sacramental llamada Desafío del Hombre*, del *Códice de autos viejos*” (en prensa). Y detalla:

Por su parte, tres farsas de Diego Sánchez de Badajoz, publicadas en la *Recopilación en Metro* (Sevilla, 1554), (...) contienen combates de vicios y virtudes: *El juego de cañas*, con solo tres personajes y ambiente pastoril; *La farsa moral*, con un vicio representativo de todos los demás; y *La danza de los pecados*, en que “entra Adán, o sea el Hombre, aportación renacentista al tema” (Fothegill-Payne 1975: 51) y los siete pecados le combaten, pero no figuran las virtudes (...). Otras noticias teatrales permiten tener noción sobre la extensión de esta tradición

literaria. Ejemplo de ello es la *Danza Los siete pecados y las siete virtudes*, anónima, representada en Madrid, durante el Corpus de 1579, por la compañía de José de las Cuevas, o la *Danza Los vicios y las virtudes*, de Baltasar de Guzmán, representada en Sevilla, en 1596 (Urzáiz, I: 123, 357). Y posteriormente a 1560, continúa el desarrollo del tópico de la batalla bajo la fórmula de la comedia nueva.

Como puede deducirse a tenor de todo este mosaico de textos teatrales que se construyen sobre el tema de la psicomaquia, estamos ante una tesela singular de un mosaico temático y formal de alcance hispánico y europeo, que atañe a diversas artes, y que bien merecería sucesivas investigaciones.

6.8 Temas y tópicos

Además del tópico dominante de la psicomaquia, ya comentado en epígrafes precedentes, en la *Comedia de virtudes contra los vicios* se dan cita otros temas diferentes. Si la pelea interior del ser humano trasciende al mundo exterior y se deja sentir en su conducta, y a su vez es causada por entes que no pertenecen a la esfera terrenal, existen cuestiones de distintos órdenes que transitan por el texto dramático. Las de orden espiritual son las que primero podrían ser citadas y se condensan en la necesidad que tiene la persona de cultivar y custodiar su alma para no quedar a merced del vicio y poner en peligro la salvación eterna. Así queda patente de acuerdo con los parlamentos del Hombre, quien encuentra la vía de escape a los ataques de los vicios recurriendo a Dios en demanda de auxilio, reconociendo su grandeza y pidiendo perdón y ser acogido por su misericordia. Se alude también a los peligros que conlleva la vida licenciosa y así es puesto de manifiesto por el Hombre, quien, aunque es forzado a recordar los placeres de los que disfrutó, se da cuenta de lo efímeros que son. Por tanto, en esta línea, el autor estaría haciendo referencia a la importancia de la práctica de las virtudes.

Por otro lado, y a tenor del parlamento inaugural con que da comienzo la pieza teatral, queda puesto de relieve el pesar que supone a los vicios, a la mundanidad, al Demonio en fin, el que los hombres desprecien los placeres sensibles y no sucumban a ellos. Esto es una idea que entronca directamente con la doctrina católica del pecado original, en tanto que la desobediencia de Adán y Eva a Dios en el paraíso marcó para siempre a la estirpe humana, quedando ésta herida y proclive al pecado y necesitada de

ser restaurada mediante la vida de la gracia, motivo por el que Jesucristo se encarnó y vino a morar entre los hombres.

Se ha hecho referencia anteriormente al componente bélico en la *psicomaquia* y, por tanto, en la *Comedia* también. Este aspecto no es baladí, puesto que en el siglo XVI, en que ve la luz esta pieza teatral de López de Úbeda, España era regida por los Austrias y vivía una de las épocas históricas de mayor esplendor, especialmente bajo el reinado de Felipe II. Se trataba de un vasto imperio, que, precisamente por esa gran amplitud, requería de un despliegue militar importante y también costoso, extremo muy vinculado a las frecuentes contiendas.

Asimismo, el tema del noviazgo y los esponsales en la España de la Edad Moderna queda plasmado en el personaje del Hombre y de su amada, como ya se ha referido. En el estudio que sobre la importancia de la palabra dada en los noviazgos de la época realizan Marta Ruiz Sastre y María Luisa Candau Chacón, queda trazada una visión panorámica de la cuestión. Si hasta los siglos XII y XIII, la entrega del consentimiento entre las partes contrayentes era suficiente, la fuerza de los hechos hizo que se desarrollara la doctrina jurídica al respecto, al objeto de evitar promesas de matrimonio que finalmente se incumplen por falta de fidelidad a la palabra empeñada. Así, Graciano y Pedro Lombardo aportaron su visión del matrimonio como un “proceso” (Ruiz, y Candau, 2016 : 57), que comienza con la promesa inicial y culmina con la consumación. En una época en que el peso de los matrimonios de conveniencia era abultado y en el que las familias y los intereses dinásticos y patrimoniales decidían en buena manera las uniones, el Concilio de Trento (1545-1563) emanó doctrina en relación a la necesidad de la celebración pública de los matrimonios, mediante el decreto *Tametsi* (1563).

Otro tema a tener en cuenta en la *Comedia* es el papel secundario que desempeña la amada, puesto que no llega a formar parte del elenco de personajes que actúan, sino que es un personaje al que se recurre por las alusiones que realiza el Hombre. El siglo XVI es aún una época en que el papel femenino en sociedad se encuentra plenamente vinculado al matrimonio y a la maternidad y aún deberán transcurrir siglos hasta que ésta pudiera ser sujeto de derechos, pese a que ya había visto la luz la obra de Christine de Pizán llamada “La ciudad de las damas” (1405), que soñaba con dar carta de naturaleza al protagonismo femenino.

6.9 Contenido doctrinal

Varios aspectos propios de la doctrina cristiana se dan cita en la *Comedia de virtudes contra los vicios* de López de Úbeda. El primer factor a tener en cuenta es la presencia de los personajes alegóricos que, como ya se ha comentado, pertenecen a la esfera de las fuerzas opuestas que se manifiestan en el alma humana: de un lado, los vicios; de otro, las virtudes.

Los vicios, encarnados por siete personajes, constituyen la representación de los siete pecados capitales, doctrina que recoge el Catecismo de la Iglesia Católica, siguiendo a San Juan Casiano y a San Gregorio Magno (1997: 512), aunque bajo un perfil y una concepción algo diferente: así, Mundo, Soberbia, Lujuria, Regalo, Apetito, Cupido y Demonio serían un trasunto de la soberbia, la avaricia, la envidia, la ira, la lujuria, la gula y la pereza.

Por su parte, las virtudes que dramatiza López de Úbeda aúna a las tres virtudes teologales —Fe, Esperanza y Caridad— y a cinco virtudes más que son dos de las virtudes cardinales —Fortaleza y Justicia— y tres restantes que tienen que ver con el amor debido a Dios —Amor de Dios— y a la razón —Memoria y Entendimiento—.

No es trivial que López de Úbeda traiga a colación el amor a Dios y a dos virtudes del orden de la razón, puesto que en la fecha en que vio la luz por primera vez la *Comedia de virtudes contra los vicios* se encuentra muy próxima a la finalización del Concilio de Trento, que tuvo lugar como respuesta a las tesis protestantes de Lutero, que propugnaban una salvación del alma únicamente por la fe sin el concurso de las obras. López de Úbeda, para resaltar la potencia del amor de Dios, le califica con los adjetivos “omnipotente” y con un parlamento del Demonio que expresa: “No hay cosa en lo criado que me asombre como el Amor de Dios”.

Otro aspecto que encuentra eco en la *Comedia de virtudes contra los vicios* reside en la alusión a la vida trinitaria y a la concupiscencia de la carne, todo ello puesto en labios del Hombre:

¡Oh, Sumo Padre Rey del alto cielo!
¡ Oh, Eterno Hijo, fuente de agua viva!
¡Oh, Espíritu Santísimo, consuelo
del alma!

(vv. 106-109)

¡Oh, cuán estraña carga y cuán pesada
es la de nuestro cuerpo! ¡Oh, triste vida,
que si la queréis dulce y regalada,
por tal camino va el alma perdida,
perdida y para siempre condenada!

(vv. 114-118)

Asimismo, la doctrina cristológica se muestra en los versos que la Fe recita en su coloquio con Caridad y Esperanza, en tanto que condensa el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios, su Pasión y, sobre todo, su quedarse a morar entre los hombres en forma de Eucaristía:

¡Ay de las almas cuitadas
que se dejan engañar
las potencias! No hay ganar,
perder sí, en tales posadas.
Que reciban del Señor
tan soberanos favores,
que ha bajado por su amor
acá entre los pecadores
a pasar pena y dolor.
Y, no contento con ello,
en pan vivo cual le veis
en esta custodia puesto
está, como bien sabéis,
lleno de amor y modesto.

(vv. 297-310)

Del mismo modo, el matrimonio como camino propicio para la salvación del alma es puesto de relieve al caer el Hombre en la cuenta de que no solamente mediante la virginidad es posible salvarse:

quiero este hábito dejar

que casado también puedo
sin duda el alma salvar.

(vv. 240-242)

Este detalle también entronca con la doctrina emanada de Trento, puesto que los sacramentos de la Iglesia fueron establecidos por el citado Concilio. Entre ellos, recordemos que también se encuentra el sacramento de la Penitencia, entre cuyos pasos previos ha de manifestarse el examen de conciencia, el dolor de los pecados y el propósito de enmienda. Muestra de alusión al arrepentimiento por los pecados cometidos pone López de Úbeda en el Hombre en estos dos pasajes:

Señor, mis pecados son
horribles, mas la clemencia
vuestra es sin comparación.
No secutéis la sentencia,
aunque es justa y con razón.

(vv. 534-538)

Conozco que soy maligno,
indigno de ver a Dios,
mas el pecador indigno,
Señor, si le tocáis Vos,
le hacéis de Vos más digno.

(vv.549-553)

Por otro lado, uno de los aspectos que mayor relieve encuentran en la *Comedia de virtudes contra los vicios* es la doctrina de San Pablo acerca del amor, que se recoge en su primera Epístola a los Corintios (*1 Cor* 13, 1-13). El autor la pone en boca del Amor de Dios en su parlamento que abarca desde el folio 192v al 193r, y que dirige a Cupido. En el mismo, dicho personaje, por vía de antítesis, contrapone un tipo de amor —el divino— con el otro —humano—, reflejando cómo el amor divino supera con mucho al amor carnal.

De forma no expresamente aludida, subyace en la acción de las virtudes sobre el hombre en la *Comedia*, también la exhortación paulina a revestirse con la armadura de la fe, como el Apóstol desglosa en su Carta a los Efesios, al expresar:

revestíos con la armadura de Dios para que podáis resistir las insidias del diablo, porque no es nuestra lucha contra la sangre o la carne, sino contra los principados, las potestades, las dominaciones de este mundo de tinieblas, y contra los espíritus malignos que están en los aires.

Por eso, poneos la armadura de Dios para que podáis resistir en el día malo y, tras vencer en todo, permanezcáis firmes. Así pues, estad firmes, *ceñidos en la cintura con la verdad, revestidos con la coraza de la justicia* y calzados los pies, *prontos para proclamar el Evangelio de la paz*; tomando en todo momento el escudo de la fe, con el que podáis apagar los daros encendidos del Maligno (2008: 1678).

Cabe también destacar que el punto clave en el que la tradición de la psicomauquia y, por tanto, la *Comedia de las virtudes contra los vicios* conectan con las enseñanzas de San Pablo, en tanto que refieren la batalla sempiterna entre la carne y el espíritu, se halla en *Gál 5, 16-26*:

Y os digo: caminad en el Espíritu y no deis satisfacción a la concupiscencia de la carne. Porque la carne tiene deseos contrarios al espíritu, y el espíritu tiene deseos contrarios a la carne, porque ambos se oponen entre sí, de modo que no podéis hacer lo que os gustaría.

Si os dejáis conducir por el Espíritu, no estáis sujetos a la Ley. Ahora bien, están claras cuáles son las obras de la carne: la fornicación, la impureza, la lujuria, la idolatría, la hechicería, las enemistades, los pleitos, los celos, las iras, las riñas, las discusiones, las divisiones, las envidias, las embriagueces, las orgías y cosas semejantes. Sobre ellas os prevengo, como ya os he dicho, que los que hacen esas cosas no heredarán el Reino de Dios. En cambio, los frutos del Espíritu son: la caridad, el gozo, la paz, la longanimidad, la benignidad, la bondad, la fe, la mansedumbre, la continencia. Contra estos frutos no hay ley (2008: 1668).

6.10 Métrica, lenguaje y estilo

La crítica previa ha advertido que las obras dramáticas de López de Úbeda no se distinguen por ser ejemplo de “valores poéticos”, ni sus versos por tener un “ritmo particularmente bueno” ni siempre con la misma fluidez (García Reidy 2008: 34), circunstancia que, por otra parte, tampoco fuera una finalidad expresamente perseguida por el autor toledano si tenemos en cuenta que sus alumnos iban a ser los pequeños actores o intérpretes. Asimismo, se considera “el sentido moral de la fábula dramática prima por encima de la retórica” (2008: 34).

Las tres piezas teatrales que ofrece López de Úbeda en su *Cancionero general de la doctrina cristiana* están escritas en castellano, aspecto en el que se desmarca de la tendencia precedente en el teatro representado en España. García Reidy explica este recurso cada vez más extendido a la lengua vernácula como una intención de llegar a “un público más amplio” (2008: 34) y apunta a que los pupilos de López de Úbeda recibían sólo en algunos casos rudimentos de latín, por lo que quizás no resultaba práctico acudir a la expresión latina ni para los pequeños intérpretes ni para el público en general.

Fijándonos en la *Comedia de virtudes contra los vicios*, la forma es dialogada aunque, como se desprende del texto, la música tenía cabida en la representación, puesto que hay alusión, a lo largo de la obra, a dos momentos de canción y, sobre todo, la canción final que cantan las virtudes y con la que concluye la *Comedia*. La música era, muy en particular, una de las enseñanzas presentes en los Colegios de Niños de la Doctrina.

Poniendo en relación los textos teatrales del autor toledano con el *Códice de autos viejos*, García Reidy señala que se trata de obras de reducida extensión, lo que, para el estudioso, apunta a la idoneidad de las mismas para ser representadas por los doctrinos de Alcalá, sin implicar un ejercicio complejo de memorización (2008: 37).

En relación a la métrica de la *Comedia de virtudes contra los vicios*, en la misma se dan “octavas, quintillas, redondillas, cuartetos, liras y una canción con estribillo, con un total de doce cambios métricos en el transcurso de la obra” (2008: 40). El citado uso de liras refleja un cierto afán de introducir nuevas formas métricas de corte italianizante (2008: 41).

6.11 Elementos para la representación

En cuanto a los elementos necesarios para la representación, sólo hay constancia de la necesidad de introducir flechas como utillaje, dado que es la herramienta con la que, en su mayor parte, combaten vicios y virtudes, aunque también, de la lectura de la *Comedia*, sabemos de que era preciso, además, contar con una venda para cubrir los ojos al Hombre, algún tipo de cuerda con la que atarle las manos, una cadena para los “vanos pensamientos”, una cinta “llena de muy lascivos contentos” y una guirnalda “de vanagloria”. Las obras dramáticas de López de Úbeda “pudieron representarse haciendo uso tan sólo de un tablado elevado a modo de escenario con un fondo en el que hubiera aperturas que permitieran la entrada y salida de personajes” (García Reidy, 2008: 38). Respecto al vestuario de los actores, los distintos personajes debieron de ir ataviados con prendas con las que hacerse reconocibles por el público, acorde al ser masculino o femenino de los mismos (2008: 39).

7. El texto

7.1 Criterios de edición

La única edición moderna de esta pieza se debe a Antonio Rodríguez Moñino (1962-1964), pero esta obra lleva décadas agotada y, además, se trata en la práctica de una transcripción de la edición de 1586, que no atiende a la primera edición (*princeps*) ni está en consonancia con los criterios de edición actuales cuando se trata de editar una pieza del Siglo de Oro cuidando de su semi-modernización sin atentar contra la idiosincrasia fonemática del texto.

En la presente edición presentamos por primera vez el texto que ofreció la primera edición de la comedia en 1579, a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, accesible a través del portal de la Biblioteca Digital Hispánica, con signatura R/4624 y acceso a través del siguiente enlace: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000287463>

Siguiendo los criterios filológicos del grupo ProLope (Universidad Autónoma de Barcelona), modernizamos el texto, con criterios semiconservadores, y siembre de acuerdo con las normas vigentes de acentuación y puntuación.

De esta manera, desaparecen las variantes gráficas b/v, ç/z, g/j, j/x, ph/f, ss/s, z/c, y se incluye h según la ortografía actual. Se regulariza el uso de i consonántica como j o y, así como el uso de u consonántica como v; las grafías y, v vocálicas se normalizan como i, u. Se moderniza la forma gráfica qu- para el sonido representado por cu. Se conservan las vacilaciones vocálicas e/i, o/u, e/a que ofrece el texto de la *princeps*. Cuando el texto resulta ilegible por la carencia de algún elemento, se inserta entre corchetes (por ejemplo, *ciel* = *ciel[o]*), con lo que se subsanan las erratas.

Resolvemos las abreviaturas (por ejemplo, *côtra* = *contra*). No restituimos en ningún caso los grupos cultos, a pesar de la vacilación que se observa en la edición príncipe (por ejemplo, puede verse la alternancia entre *arquitetura* y *arquitectura*). Las llamadas de personaje al inicio de cada intervención, que en el texto de la primera edición aparecen en abreviatura, se desarrollan (por ejemplo, *Mû.* = *MUNDO*).

7.2 *Comedia de virtudes contra los vicios.* Texto

COMEDIA DE VIRTUDES CONTRA LOS VICIOS, EN LA CUAL HAY
LOS INTERLOCUTORES QUE SE SIGUEN: EL MUNDO, SOBERBIA,
LUJURIA, REGALO, APETITO, CUPIDO, DEMONIO, HOMBRE, FE,
ESPERANZA, CARIDAD, FORTALEZA, JUSTICIA, AMOR DE DIOS,
MEMORIA, ENTENDIMIENTO.

ES NUEVAMENTE HECHA, DE GRAN DOCTRINA Y ERUDICIÓN,
ASÍ PARA RECREACIÓN DEL ENTENDIMIENTO, COMO
PROVECHO DEL ALMA.

EL MUNDO

SOBERBIA

LUJURIA

REGALO

APETITO

CUPIDO

DEMONIO

HOMBRE

FE

ESPERANZA

CARIDAD

FORTALEZA

JUSTICIA

AMOR DE DIOS

MEMORIA

ENTENDIMIENTO

MUNDO	Gran confusión me cerca, hermanos míos. Mi gran potencia veo toda caída, perdidos quedan ya todos mis bríos, todos los hombres traen aborrecida la vida y, en lugar de los sombríos jardines, cuando está más encendida la fiera estrella en julio, en campo raso, [181v] en la furia del sol, van paso a paso.	1 5
	Y en medio del invierno, en las nevadas montañas, viven con tal aspereza que dejan a las fieras espantadas. A tanto ha ya llegado su dureza, que si en los valles frutas delicadas encuentran, no las quieren. ¡Oh, fiereza jamás oída! El agua turbia beben, la dulce, fría y clara ver no quieren.	10 15
	Sólo por despreciarme, yo lo veo que ya cualquier pastor, cualquier vaquero me tiene en poco, por lo cual bien creo que nos perdemos todos, y así quiero me aconsejéis, que éste es caso feo.	20
SOBERBIA	Sosíégate, Señor, que si este fiero y no domado brazo bien vengado no te dejare, perderé mi estado.	
LUJURIA	Soberbia, ¿de qué sirve esa braveza?, ¿no sabes que en el mundo a mí por diosa me tienen?	25
SOBERBIA	Cierto, es grande tu simpleza.	

	[182r] Yo soy sola en el mundo, que no hay cosa creada que se iguale a mi grandeza.	30
REGALO	Por cierto, la batalla es muy donosa. Sin mí y sin Apetito, decid, damas, ¿acaso encenderíades vuestras llamas?	
MUNDO	Cese vuestra porfía, que parece que siento ruido y, cierto, no me engaño.	35
DEMONIO	Amigos míos caros, hoy se ofrece buena ocasión para hacer un daño que no le cubra pelo, y se recrece gran honra, y es que hará bien cerca un año que un hombre principal con santo celo se fue al yermo a servir al rey del ciel[o].	40
	Este era siervo nuestro muy privado, el cual fue enamorado de una dama de quien fue el tiempo andando desposado. Mas el amor de Dios trocó la llama de aquellos dos amantes, que en estado ella de religión a Jesús ama, y en el desierto él tal vida hace que Lucifer de envidia se deshace.	45
	[182v]Entrada dio este punto aunque fue poca a la imaginación de los placeres pasados, y ahí, sí, ved que a todos toca aquesta empresa.	50
LUJURIA	Pues si tú hicieres lo que yo te diré, tenme por loca si no te le rindiere a las mujeres.	55
DEMONIO	Pues tales mañas tienes, pide a gusto que obedecerte todos es muy justo.	

LUJURIA	Mi hijo, Amor mundano, que al presente está, ya veis que calla de corrido de ver que Amor de Dios omnipotente le tiene en este punto tan rendido que de él se burla ya toda la gente. Y así, si fueses tú tan atrevido que a Amor de Dios hurtases una flecha, sería nuestra venganza presto hecha.	60 65
	Iremos todos juntos y daremos primero tal combate al varón fuerte que, aunque más fuerte esté, le ablandaremos. Y, al punto, Amor mundano de tal suerte le herirá si flecha le ternemos, [183r] que no podrá escapar la eterna muerte y si co[l]or de amor casto y honesto, le volveremos luego al deshonesto.	70
	Aquesta es una flecha que por nombre se llama el limpio y santo matrimonio.	75
DEMONIO	No hay cosa en lo creado que me asombre como el amor de dios.	
LUJURIA	¡Qué ruin demonio debes ser! ¿Y tú tientas al hombre?	80
DEMONIO	No me conoces bien: yo soy Ridonio, señor de cien legiones, y al instante la flecha te traeré aquí delante.	
MUNDO	Por muy galán estilo le animaste, Lujuria, a aquel demonio. Yo te digo según va de corrido que no gaste más tiempo en vano.	85

DEMONIO	Es esto buen testigo.	
LUJURIA	Por cierto, bueno, y ésta que hurtaste ¿es la que yo pedí?	90
DEMONIO	Sí.	
LUJURIA	Buen amigo pareces, por mi vida.	
CUPIDO	Ésta es mía, la cual me ha de volver mi alegría.	95
DEMONIO	Guarda, no, no erréis, Amor, el tiro, [183v] que va la honra de todos.	
LUJURIA	Yo le fío que desta vez le hiere.	
MUNDO	Yo le miro con ojos que ha cobrado nuevo brío.	100
CUPIDO	Yo os juro de le hacer dar el suspiro que llegue a cielo, y que un furioso río de las lágrimas tuyas corra luego y el corazón se abra en vivo fuego.	105
HOMBRE	¡Oh, Sumo Padre, rey del alto cielo! ¡Oh, Eterno Hijo, fuente agua viva! ¡Oh, Espíritu Santísimo, consuelo del alma! Cuando el daño más aviva por quien el hombre bajó, tan gran vuelo levanta, que, de aquesta vida esquiva, al más supremo cielo en solo un punto se sube hecho de ángel un trasumpto.	110
	¡Oh, cuán extraña carga y cuán pesada es la de nuestro cuerpo! ¡Oh, triste vida, que, si la queréis dulce y regalada, por tal camino va el alma perdida, perdida y para siempre condenada!	115

	Mi esposa sí será ya arrepentida, [184r] que en fin es mujer flaca, empero tiene de su parte a Señor que nos sostiene.	120
MUNDO	A muy buen tiempo llegamos, a lo que sospecho cierto. Las flechas apercibamos todos y, con gran concierto, nuestra batalla hagamos. Esta principal saeta de interés quiero tirar, pues es la que más aprieta al hombre, y no hay escapar de ella, que a todos sujeta.	125 130
HOMBRE	¡Qué fiero golpe me han dado! ¡Cuán determinadamente mis riquezas he dejado en poder de ingrata gente, mas de Dios seré pagado!	135
SOBERBIA	Yo, mi blanco bien lo veo que es en toda la cabeza [184v] y, del primer golpe, creo conocerá la grandeza de la fuerza que poseo. De esta vez queda en prisión, no se me puede escapar. Esta flecha singular, vanagloria y ambición, es la que quiero tirar.	140 145
HOMBRE	¡Ay de mí! ¿Quién me ha herido,	

	que así me ha desatinado? Otro tiempo fui servido, ahora soy desamparado de todos y aborrecido.	150
	¿Qué se hizo la grandeza de mi señorío y estado? Agora todo es bajeza pero, en fin, lo he renunciado por aquella suma alteza.	155
LUJURIA	Decidme, dama superba, [185r] ¿sirvió de algo la herida de vuestra flecha con hierba? Sospecho vais de corrida más ligera que una cierva.	160
	La primer potencia es mi blanco, que es la Memoria, en la cual claro veréis de mi llaga la vitoria, si la vista no perdéis.	165
	Esta flecha es de las damas en quien puso su afición, de quien nacen tales ramas que cubren el corazón y encienden en vivas llamas.	170
HOMBRE	¡Oh, fiero y cruel dolor, que no veo quién me hiere y me matan! No hay favor para mí. Quien bien me quiere ¿a dónde está? No hay amor.	175
	[185v] Damas me solían servir a porfía y regalar. Solía holgar y reír,	180

	con ellas danzar y bailar. Agora todo es plañir. Pero, ¿qué es de mi juicio? ¡Ay de mí, que voy perdido! ¿Quién me ha sacado de quicio? ¡Ay, Señor! Si te he ofendido, ¡afuera, afuera, mal vicio!	185
LUJURIA	¡Ea, Regalo y Apetito! Agora es tiempo que mostréis vuestro poder infinito.	190
REGALO	Gozo tengo, que veréis claro que podéis poquito. Pues sin mí y mi compañero, no hay ni puede haber herida que haga efecto verdadero.	195
APETITO	Amigo mío, por mi vida toca estos huesos de vero [186r] y tiremos a la par nuestras flechas, que yo entiendo no se nos puede escapar.	200
DEMONIO	Créolo, si no es muriendo, susos comienza a aflechar.	
HOMBRE	¡Oh, crueldad inusitada! ¡Ay, heridas rabiosas! ¡Oh, tiempo y vida pasada! ¡Aquellas viandas sabrosas y la cama regalada! El prado verde y florido y las fuentes de agua pura.	205

Aquel manso y dulce ruido 210
del Céfito en la espesura
a do amor hace su nido.

CUPIDO ¡Apartaos! ¡Todos afuera!,
que pues hay buena ocasión.
Emplear quiero esta fiera
saeta en su corazón,
de suerte que luego muera.

[186v]HOMBRE ¡Ay, rabia esquivá y tormento!
 ¡Ay, triste alma captiva!
 ¡Ay de mí que arderme siento 220
en un fuego y llama viva
con terrible crecimiento!

¡Ay, mi dulce y cara esposa!
¿Do estás, mi bien y alegría?
Mirad que sois rigurosa 225
y socorredme, alma mía,
que, sin vos, no puedo cosa.

¡Oh, qué extraña sinrazón!
Vos, el matrimonio santo
queríades de corazón, 230
pero yo os persuadí tanto
que entrastes en religión.

Si no estoy desacordado,
remedio tiene mi mal.
El término no es pasado. 235
Cierto, no ha un año cabal
que en la religión ha entrado.

[187r] Y, pues da el tiempo lugar
a remediar este fuego,
quiero este hábito dejar, 240

que casado también puedo
sin duda el alma salvar.

CUPIDO Pues hizo mi flecha presa.

Vaya preso por su dama.

No es de perder tal empresa, 245

que, del fuego de su llama,

yo ya creo no le pesa.

Con esta venda le quiero

cubrir los ojos, porque

no reconozca el sendero 250

por donde la otra vez fue

al camino verdadero.

HOMBRE ¿Qué es aquesto? Ciego estoy

y no vi quién me cegó.

¿Quién el juicio me robó? 255

En fin, siervo de amor soy.

DEMONIO [187v] Aquestas manos que usaron

de tanta magnificencia

con los pobres y se alzarón

a Dios con gran reverencia 260

ligaré, pues me dejaron.

HOMBRE Estraña crueldad usáis.

¿Quién me liga? No le veo.

¡Qué fieramente apretáis

quien quiera que sois! Yo creo 265

que para acabarme andáis.

MUNDO Para añadirle tormentos,

yo le pongo esta cadena

que es de vanos pensamientos.

LUJURIA	Yo, esta cinta que está llena de muy lascivos contentos.	270
---------	---	-----

SOBERBIA	Yo le pongo esta profana guirnalda de vanagloria.
----------	--

HOMBRE	¡Oh, crueldad brava inhumana!
--------	-------------------------------

MUNDO	Prosigamos la vitoria con una canción galana.	275
-------	--	-----

Segundo paso

FE	[188r] Esperanza y Caridad, ¿no notáis tan gran traición, tal género de maldad? En fin, ésta es invención de Demonio a la verdad.	280
----	---	-----

Este traidor diligente ha hurtado al Amor santo de Dios una flecha ardiente, que al justo ha de durar cuanto la flecha dure la gente.	285
---	-----

Esta flecha es del casado y, con ella, tal herida a un siervo de Dios le ha dado que a perder la eterna vida casi se ha determinado.	290
--	-----

ESPERANZA	Hermanas Fe y Caridad, yo espero en la soberana y divina majestad [188v] que librará de esta insana herida al Hombre mortal.	295
-----------	--	-----

FE	¡Ay, de las almas cuitadas que se dejan engañar las potencias! No hay ganar, perder sí, en tales posadas.	300
	Que reciban del Señor tan soberanos favores, que ha bajado por su amor acá entre los pecadores a pasar pena y dolor.	305
	Y, no contento con esto, en pan vivo cual le veis, en esta custodia puesto está, como bien sabéis, lleno de amor y modesto.	310
	¡Oh, supremo Rey de Glor[i]a! No sé cómo la criatura de Vos pierde la memoria, [189r]pues ante vuestra hermosura lo criado es todo escoria.	315
CARIDAD	Fe, pues sois el escudo de todo el linaje humano, mirad, que es el Hombre rudo. Volved y dalde la mano, desata este ciego ñudo.	320
	Pues tenéis el poder vos, mirad que el Hombre no puede move[r]se un punto sin Dios, no permitáis que así quede pues que la honra es de nos.	325
FE	Vamos a darle favor que ése es mi deseo cierto	

	y, para llevar mejor el alma al seguro puerto, busquemos al Santo Amor. Y a la Divina Justicia y a la Santa Fortaleza, [189v]que nos será bien propicia contra la naturaleza del pecado y su malicia.	330 335
FORTALEZA	Vuestra plática entendimos y la gran necesidad del Hombre, y así venimos para darle libertad.	
ESPERANZA	Vos seáis muy bien llegada y la santa compañía.	340
AMOR	Comencemos la jornada si mandáis, por vida mía. Que me abraso en fuego vivo de Amor del alma afligida. ¿A quién dio el rapaz lascivo con mi flecha tal herida?	345
FE	Toma estas armas y vamos. Esperad, que gente suena.	
ENTENDIMIENTO	Buen Jesús, en ti esperamos. Libradnos de esta cadena.	350
MUNDO	[190r] No os ha de valer, hermosas, dar gritos al alto cielo, que mis fuerzas poderosas señorean todo el suelo.	355

MEMORIA	¡Ay, desdichadas de nos! ¡Oh, contraria, ay, dura suerte! Misericordioso Dios, no permitas nuestra muerte.	
FORTALEZA	Connigo, falso traidor la batalla habéis de haber. Contra mí os cumple poner las manos a la labor.	360
MUNDO	Vos venís por vuestro mal a pedirla a mi entender.	365
JUSTICIA	Y tú, espíritu infernal, ¿ante mí osas parecer?	
DEMONIO	Aunque más padezca penas el a[l]ma he de perseguir.	
AMOR	Pues yo daré a manos llenas [190v] a la carne que hiñir.	370
LUJURIA	Yo a los pies quiero acogerme.	
MUNDO	Yo, tras ti quiero seguir.	
DEMONIO	Yo no pienso detenerme, que soy ligero en huir.	375
AMOR	Pues principio ya tenemos de la vitoria del alma. Las potencias desatemos y, para gozar la palma,	

	al alma las enviemos, que la vayan a esforzar.	380
FORTALEZA	Y a los enemigos luego sigamos sin descansar, matando a sangre y a fuego sin a nadie perdonar.	385
JUSTICIA	Vayan de conformidad, Memoria y Entendimiento, empero la voluntad me parece a lo que siento [191r]quede aquí en tu libertad.	390
AMOR	Muy bien se ha determinado y, pues cosa justa es, vamos luego muy de grado y cantando, si queréis, un cantar regocijado.	395

Tercer paso

MUNDO	Esraña fortaleza es la de aquellas damas, ¿qué os parece? Creo que nuestra alteza detrimento padece y aun de esta vez sospecho que perece.	400
SOBERBIA	Desechad los temores, que yo os daré de todos la vitoria. ¿De qué sirven clamores? ¿Ya perdéis la memoria de mi poder? Anda que es ésa escoria.	405

LUJURIA	Soberbia dama, cierto si, como anda la lengua, vuestras manos obrasen, a buen puerto íbamos, mas son vanos vuestros conceptos y no nada sanos.	410
CUPIDO	Soberana señora ¿a do está tu valor? Lanza del pecho el miedo que en él mora, que yo estoy satisfecho. Tendremos la vitoria muy de hecho.	415
	Aqueste arco corvado y la saeta nueva yo te digo trocará nuestro hado, y, de esto, es buen testigo aqueste nuevo amante, mi captivo.	420
ESPERANZA	Por mi vida, Regalo, que está toda esta gente acobardada.	
REGALO	No es tu concepto malo, pues en esta jornada cobardes, cierto, no aprovechan nada.	425
MUNDO	[192r] Amigos, yo no he miedo al Hombre por su propia fortaleza, que mucho más yo puedo. Mas, si la suma Alteza es de su parte, abaja mi grandeza.	430
	Y veis que mi sospecha no ha sido en vano: las virtudes vienen.	
LUJURIA	Aquí ya no aprovecha temor, porque ellas quieren	

librar al alma, porque fuerzas tienen. 435

AMOR

Yo me quiero adelantar
y con el Amor mundano,
mano a mano batallar,
que de esta vez el liviano
rapaz no puede escapar. 440
¡Ah, ladrón disimulado!
¿Quién os dio atrevimiento
de traer a vuestro lado
la flecha de casamiento
habiéndomela hurtado? 445
[192v] Volvéme mi flecha luego,
si no, yo os daré la muerte.

445

CUPIDO Ser vuestra la flecha niego
y no os mostréis vos tan fuerte,
que también yo tengo fuego 450
de tanta fuerza y vigor
que muy raro es el que escapa,
aunque entre el mayor señor
con el que no tiene capa
todos gustan mi dolor. 455

455

AMOR

Y aun ésa es la calidad
de vuestro fuego, que el mío
es de tanta suavidad
que quien le prueba, yo fío,
conocerá esta verdad. 460

Es dulcísimo y modesto,
no tiene parte terrestre,
es muy casto y muy honesto.
El tuyo todo es agreste,
inconstante y deshonesto. 465

465

	[193r] Si tú hieres, das la muerte. Si yo hiero, doy la vida eterna y dichosa suerte. Tú, al alma dejas perdida, y así nadie había de verte. 470 Tú eres hijo de mentira, mi padre es suma bondad y, si lo quieres ver, mira que todo es calamidad la suerte del que a ti aspira. 475 Tú, por un contento das mil millones de tormentos de quien arreado estás; yo sin cuenta doy contentos que duran siempre jamás. 480 Ríndete y ven a prisión y dame por bien mi flecha y [h]abré de ti compasión.
CUPIDO	Yo no pienso de esta hecha acoger esa razón, 485 [193v] la flecha he de defender aunque más valiente seas.
AMOR	Pues no quieres conocer el bien, yo haré que veas cuán supremo es mi poder. 490 Aquesta flecha te quiero tirar, cuyo nombre es castigo, que aunque más fiero, soberbio y rebelde estés, te volverá cual cordero. 495
CUPIDO	Primero ésta os herirá,

que es de mi poder subido.

AMOR Señor Cupido, mira
de cuán poco efecto ha sido.
Veamos ésta qué os dirá. 500

CUPIDO ¡Ay, muerto soy! ¡Ay, dolor
inmortal, rabiosa pena!

AMOR ¿Qué es esto, Señor Amor?
De esta vez en mi cadena
quedaréis, falso traidor. 505

MUNDO [194r] Pues Amor de Dios venció,
la muerte todos tenemos
a los ojos. No se vio
tal peligro. ¿Qué haremos
esta hora, oh, triste yo? 510

SOBERBIA Mis fuerzas se han consumido,
no veo a mi mal remedio.

LUJURIA Mi corazón, de afligido,
quebrantado se ha por medio.

DEMONIO Yo, del todo soy perdido. 515

AMOR Pues le quité con contento
al enemigo esta flecha,
al santo arrepentimiento
volverá, por vía derecha
el alma a conocimiento. 520

HOMBRE ¡Qué grande turbación es la que siento!

	¡Ay, Dios! ¿Cómo perdí aquella luz viva de quien recibía luz mi entendimiento? ¡Ay, alma triste, cómo estas captiva? ¡Ay, dulce, bajo y flaco fundamento	525
	[194v] a donde yo estribaba! ¡Oh, pena esquivá! ¡Señor, misericordia, que el pecado, por mi descuido, ciego me ha dejado!	
ESPERANZA	Pues navega con bonanza el alma al seguro puerto.	530
	Esta flecha de esperanza le dirá el camino cierto de la bienaventuranza.	
HOMBRE	Señor, mis pecados son horribles, mas la clemencia vuestra es sin comparación. No secutéis la sentencia, aunque es justa y con razón.	535
CARIDAD	A compasión me ha movido la pasión que el alma siente y, pues que ha conocido aquesta mi flecha ardiente, le dará el bien más cumplido.	540
HOMBRE	¡Ay, Dios todopoderoso, [195r] santísimo, eterno y fuerte, dulce y misericordioso! ¿Cuándo será tal mi suerte que os vea, Señor piadoso?	545
	Conozco que soy maligno, indigno de ver a Dios, mas el pecador indigno,	550

Señor, si le tocáis vos,
le hacéis de vos más digno.

FORTALEZA	No hay defensa en esta gente, comenzad a maniatar todos y muy cruelmente, que no se puede esperar fruto de tan ruin simiente.	555
-----------	---	-----

CARIDAD	Y, si para mayor gloria del Altísimo Señor hemos venido, en memoria una canción en loor digamos de la vitoria.	560
---------	--	-----

Fin

[195v]	Con vitoria vamos, con vitoria iremos, y en Dios hallaremos lo que deseamos.	565
--------	---	-----

	Con vitoria vamos, justa y con justicia, pues a la malicia presa la llevamos, y, aunque nos tardamos, presto llegaremos y en Dios hallaremos lo que deseamos.	570 575
--	--	--------------------------------

Bibliografía citada

Fuentes primarias

López de Úbeda, J. (1579). *Cancionero general de la doctrina cristiana*. Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica.

López de Úbeda, J. (1962), *Cancionero general de la doctrina cristiana*. A. Rodríguez Moñino (ed.). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles. Dos volúmenes.

Fuentes secundarias

Alonso Asenjo, J. (2006). “Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones”. *Voz y Letra. Revista de Literatura* XVII/1: 1-37. En línea: https://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Anejos/Teatro_Humanistico_Escolar.pdf

Aurelio Prudencio. (1950). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. En línea: <https://dn720003.ca.archive.org/0/items/aurelio-prudencio.-obras-completas-ocr-bilingue-1950/Prudencio%2C%20Aurelio.%20-%20Obras%20completas%20%5Bocr%5D%20%5Bbiling%C3%BCe%5D%20%5B1950%5D.pdf>

Bègue, A., Lobato, M. L., Mata, C. y Tardieu, J.-P. (eds.) (2013). *Culturas y escrituras entre siglos (de XVI al XXI)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. En línea: <https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/66a0cf4a-79c9-4301-8540-1884274a2e7b/content>

Biblia de Navarra. (2007). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Carro Carvajal, Belén (2009). “Juan López de Úbeda”. En *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Pablo Jauralde Pou (dir.). Madrid: Castalia: 582-548.

- Escudero Baztán, J. (ed.) (2022). *La edad de oro de los aventureros españoles (tipos y figuras de la cultura hispánica)*. New York: Idea. En línea: <https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/0bd10cdd-6e72-418c-8fd6-403047590c9b/content>
- Fernández Palazón, J.A. (2013). *Reflejos sociales del desamparo: la labor asistencial del Cabildo Catedralicio y del Concejo de Murcia (1696-1753)*. Navarra: Universidad de Murcia. En línea: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/30673>
- Fothergill-Payne, L. (1975). “La *Psychomachia* de Prudencio y el teatro alegórico pre-calderoniano”. *Neophilologus*, 59: 48-61.
- García-Bermejo Giner, M. M. (1996). *Catálogo de teatro español del siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- García Reidy, A. (2008). “Una aproximación al teatro de Juan López de Úbeda (textos y contextos)”. *TeatEsco*, 3 (2008). En línea: https://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista3/Alejandro_Garcia_Reidy-JuanLopezDeUbeda.pdf
- Herrán Alonso, E. (2014). “Camino hacia la felicidad: las narraciones caballerescas espirituales en tiempos de reformas”. *Criticón* 120-121: 9-22 En línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/120-121/120-121_009.pdf
- Jauss, H. R. (1968). “Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung” *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* 6,1: 146-244.
- Juan Pablo II (1997). *Catecismo de la Iglesia Católica. Nueva edición conforme al texto latino oficial de 1997*. Roma: Asociación de Editores del Catecismo.
- Labrador Herráiz, J. (2007). “El cancionero de jesuitas. Manuscrito 6226 de la Real Academia Española”. *Miscelánea Comillas* 65 En línea: <https://revistas.comillas.edu/index.php/miscelaneacomillas/article/view/6634>
- Mallorquí-Ruscalleda, E. (2016). “El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio”

eHumanista 32: 374-412 En línea:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5435381>

Marín Cepeda, P. (en prensa), “Una «pequeña comedia» para una reina de trece años. La visita de Isabel de Valois a Tudela (1560)”. *Studia Áurea*, en prensa.

Martín García, A. (2009) “Marginación y educación en el León de la Edad Moderna” *Estudios Humanísticos. Historia* 8: 151-176 En línea:
<https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHHistoria/article/view/3128/2303>

Mora del Pozo, G. (1989). *El Colegio de Doctrinos de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. En línea:
https://www.realacademiatoledo.es/downloads/publicaciones_cont/208/60.-gabriel-mora-del-pozo-el-colegio-de-doctrinos-de-toledo-1989.pdf

De Riquer, M., Valverde, J. *Historia de la literatura universal I. Desde los inicios hasta el Barroco*. Titivillus. En línea: <https://archive.org/details/riquer-valverde.-historia-de-la-literatura-universal-i.-desde-los-inicios-hasta->

Ruiz Ramón, F. (1979). *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

Ruiz, M., Candau, M. “El noviazgo en la España moderna y la importancia de la «palabra». Tradición y conflicto”. *Studia Histórica: Historia Moderna* 38/2. En línea:
https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo201638255105/15935

Santolaria Sierra, F. (1996). “Los colegios de doctrinos o de niños de la doctrina cristiana. Nuevos datos y fuentes documentales para su estudio” *Hispania* LVI/1, 192: 267-290. En línea:
<https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/758/755>

Torres, L. (2019). “Solidaridad vertical y posible autoría judeoconversa de La pícara Justina (indagando por entre los López de Úbeda y los López de Toledo)”. *eHumanista* / *Conversos* 7. En línea:
<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/conversos/volume7/ehumconv7.torres.pdf>

Torres, M. J. (2015) *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*. Universidad de Málaga. En línea.
<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12266>