

# Una obra teatral inédita de Francisco Galeas: el *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla*

An Unpublished play by Francisco Galeas: The *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla*

**Julio Vélez Sainz**

<https://orcid.org/0000-0002-0573-5052>  
Instituto del Teatro de Madrid  
Universidad Complutense de Madrid  
ESPAÑA  
jjvelez@filol.ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 697-712]

Recibido: 21-02-2025 / Aceptado: 24-04-2025  
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.44>

**Resumen.** El sevillano Francisco Galeas (1567-1614), monje cartujo, ha sido principalmente estudiado como un artista en la estela de Francisco Pacheco y Antonio Palomino. Se trata de un autor literario interesante a medio camino entre el barroquismo de su prosa y verso lírico, que refleja las corrientes poéticas de la Sevilla del momento, y su obra dramática que se engarza bien en las tendencias del teatro escolar de fin de siglo de xvi. En la obra de Galeas, se combinan la temática veterotestamentaria, las comedias alegóricas, las representaciones (más que far-

Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo xvi (TEAXVI)» (PID2021-124900NB-I00) y «CONSTEMAD-CM: Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (PHS-2024/PH-HUM-437) alojados en el Instituto del Teatro de Madrid y el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense (930128).

sas) del nacimiento y el diálogo pastoril. La obra dramática de Galeas debe mucho a la llorada Mercedes de los Reyes Peña, a quien está dedicado este artículo, pues realizó cuatro trabajos de envergadura (2005, 2017, 2020 y 2021). Queda por editar y estudiar una pieza, el *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla después de mucha ausencia de prelado en ella* (fols. 94r-95r), que edito a partir de la copia única que queda en la Hispanic Society of America (ms. 380/611). Su praxis dramática combina el registro culto del *Introito* analizado que parte de una serie de imágenes de amplia tradición eclesiástica junto a un conjunto nada despreciable de recursos escénicos del momento en bailes y *pullas* pastoriles. La recuperación de esta obra de Galeas permite ver que se trata de una praxis teatral tremadamente representativa de las corrientes literarias de su tiempo y que es un ejemplo excelente del uso de las imaginerías bíblica y mística en el teatro religioso.

**Palabras clave.** Francisco Galeas; Sevilla, *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla*; edición.

**Abstract.** The Sevillian Francisco Galeas (1567-1614), a Carthusian monk, has been studied mainly as an artist in the wake of Francisco Pacheco and Antonio Palomino. This is an interesting literary author halfway between the baroqueness of his prose and lyric verse, which reflects the poetic currents of the Seville of the moment, and his dramatic work that fits well in the trends of the school theater of the end of the 16<sup>th</sup> century. In the work of Galeas, the Old Testament theme is combined with allegorical comedies, representations (rather than farces) of birth and pastoral dialogue. The dramatic work of Galeas owes much to the mourned Mercedes de los Reyes Peña, to whom this article is dedicated, as she made four major works on him (2005, 2017, 2020 and 2021). It remains to edit and study a piece, the *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla después de mucha ausencia de prelado en ella* (fols. 94r-95r), which I edit from the unique copy that remains in the Hispanic Society of America (ms. 380/611). Galeas' dramatic praxis combines the cult record of the analyzed Introit that starts from a series of images of wide ecclesiastical tradition together with a set not negligible of scenic resources of the moment in dances and pastoral *pullas*. The recovery of this work of Galeas allows us to see that it is a theatrical praxis tremendously representative of the literary currents of his time and that it is an excellent example of the use of biblical and mystical imagery in religious theater.

**Keywords.** Francisco Galeas; Sevilla, *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla*; Edition.

*A la memoria de Mercedes de los Reyes Peña*

El sevillano Francisco Galeas o Francisco Sánchez Galeas (1567-1614), monje cartujo poeta y pintor conocido como autor de una *Vida del glorioso San José*, ha sido principalmente estudiado por los críticos del arte como un artista en la estela de Francisco Pacheco y Antonio Palomino<sup>1</sup>. Tenemos dos retratos de él. El primero es atribuido a Pedro Duque Cornejo y el segundo a Juan de la Vega (escuela sevillana) en 1859.



Pedro Duque Cornejo



Juan de la Vega<sup>2</sup>

Se trata de un autor literario interesante a medio camino entre el barroquismo de su prosa y verso lírico, que refleja las corrientes poéticas de la Sevilla de un Juan de Mal-Lara o un Juan de la Cueva, y su obra dramática que se engarza bien en las tendencias del teatro escolar de fin de siglo de xvi. Su obra completa, que está en proceso de recuperación, incluye una *Vida del glorioso san José en versos castellanos*.

1. Pacheco lo incluye en *El arte de la pintura* (p. 220). En la *Vida de Pintores* (1724), Antonio Palomino de Castro y Velasco destaca su *Tratado de jeroglíficos*, «enriquecido con gran erudición de todas buenas letras» y un *Hebdodamario* con dibujos de los santos y de las historias sagradas de cada festividad «de oraciones pertenecientes a cada misterio y solemnidad, con las efigies de los santos o historias sagradas, ejecutadas de su mano con singularísimo primor y delicadeza de pincel muy diestro» (pp. 118-120).  
 2. En este segundo retrato, aparece en este más joven y con una elogiosa cartela que recoge de forma muy breve y con algún error (año de nacimiento) los datos fundamentales de su vida: «Doctor Francisco Galeas; Monje de la cartuja: / Prior en las de Sevilla y Cazalla: / prosista aventajado; versificador fácil: miniaturista ingenioso: / Nació en 15 de agosto de 1566. Murió en 26 de mayo de 1614 / 15». Este retrato figura en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla. El segundo está sito en la Real Academia de la Historia (signatura 11-3-563).

nos, un *Tratado de jeroglíficos en prosa y verso e ilustrados por el autor*, un *Libro del Mandato* iluminado y miniado por su mano que quedó destruido en la inundación de 1784, un *Libro Becerro o Protocolo*, que fue refundido y nuevamente redactado por José Martín Rincón unos 150 años después, y una *Relación del traslado de los restos del arzobispo de Sevilla, don Gonzalo de Mena, desde la Santa Iglesia Metropolitana hasta la cartuja de las Cuevas*<sup>3</sup>. Rescatada parte de su poesía hace treinta años como miembro del *Cancionero sevillano de Nueva York* (p. xxiv), la recuperación sistemática de su teatro todavía ha de ser acabada<sup>4</sup>.

La obra dramática de Galeas debe mucho a la llorada Mercedes de los Reyes Peña, quien le dedicó cuatro trabajos de envergadura. En primer lugar, dio a conocer en 2005 la *Representación del nacimiento de Jesucristo Salvador*, segunda pieza del manuscrito de la Hispanic Society of America (HSA) Ms. B2603 (B2603/2)<sup>5</sup>. En 2017 dio noticia de una serie de obras de interés: *Representación breve para el día del Santísimo Sacramento* (fols. 20-21), *Yntroito para representació a la uenida del Ill.mo arçobispo de Seuja* (fols. 94r-95r), *Para la festividad del nacimiento de nuestro Salvador y pazes fechas en la discordia entre fortaleza y flaueza* (fols. 95v-103v), *La historia de quando Abraham echó de casa a Ysmael, y Agar, su madre* (Bl. 105-109), la *Comedia intitulada triumpho de pobreza contra riqueza* (Bl. 110-132), la *Representación del nacimiento de Jesu Christo, Salvador nuestro precedida por un introito* (Bl. 132-165), y el *Diálogo de dos pastores, el uno llamado Silvano y el otro Alegría* (Bl. 173-177) todos situados en un volumen manuscrito único de la HSA (ms. 380/611). Dicho artículo incluye en apéndice *La historia de cuando Abraham echó de casa a Ismael y Agar, su madre* (fols. 105r-109v)<sup>6</sup>. En 2020 publicó una pieza enmarcada en las celebraciones del corpus *Representación breve para el día del Santísimo Sacramento [...] también en verso* (fols. 20r-21r)<sup>7</sup>. En 2021 da a luz, junto a José Antonio Raynaud, las obras compuestas con finalidad didáctico-moralizadora: *Para la festividad del nacimiento de Nuestro Salvador y paces fechas en la discordia entre Fortaleza y Flaueza* (fols. 95v-103v), *Comedia intitulada Triunfo de Pobreza contra Riqueza* (fols. 110r-132r), *Introito para la comedia y represéntalo uno que suele representar un Simple. Muy gracioso* (fols. 132v-134v), *Diálogo de dos pastores, el uno llamado Silvano y el otro Alegría* (fols. 173r-177v), y el *Colloquio pastoril para el sanctíssimo nacimiento* (fol. 195r). Todas estas ocurren con motivo de la celebración del nacimiento de Cristo<sup>8</sup>. Como

3. Gómez, 1970, p. 67. Indicado por él mismo en libro *Becerro* (cap. XXI, núm. 14), y el padre Rincón en su *Protocolo*. El principal estudioso de su obra no dramática es Ildefonso M. Gómez (1970).

4. Para empezar su obra teatral no se encuentra en los catálogos de teatro áureo más importantes, no aparece ni en el de Miguel M. García-Bermejo Giner para el xvi (1996) ni en el de Héctor Urzáiz para el xvii (2002). Si está en el de la HSA, donde describen las fichas de la obra J. M. Regueiro y A. G. Reichenberger (*Spanish Drama of the Golden Age*, 1984).

5. Reyes Peña, 2005.

6. Reyes Peña, 2017, pp. 149-154.

7. Reyes Peña, 2020.

8. Reyes Peña, 2021, pp. 1187-1266.

vemos en la obra de Galeas, se combinan, pues, la temática veterotestamentaria, las comedias alegóricas, las representaciones (más que farsas) del nacimiento y el diálogo pastoril.

De Galeas solo queda inédita una pieza, el *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla después de mucha ausencia de prelado en ella* (fols. 94r-95r), texto que no edita aunque sí trata en el citado artículo<sup>9</sup>. Antes de su muerte, hablé con Mercedes y me pasó el testigo, que recojo con emoción y sentido de la responsabilidad. Cuento, pues, con su permiso para editar esta obrita, breve pero muy interesante en cuanto representa bien la evolución del teatro religioso entre el Quinientos y el Seiscientos.

Galeas perteneció al monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas de Sevilla a orillas del Guadalquivir. Puesto que escribió cuatro poemas a la famosa entrada de Felipe II en Sevilla en 1570, Regueiro y Reichenberger dieron por buena una fecha anterior a 1550<sup>10</sup>. No obstante, de los Reyes exhumó su partida de bautismo donde se ve que se bautizó el día 31 de agosto de 1567 en la parroquia del Sagrario (Catedral):

En domingo, 31 días del mes de agosto año de mil y quinientos y sesenta y siete años, bapticé yo, el bachiller Francisco de Morales, cura del Sagrario desta Santa Iglesia, a Francisco, hijo de Alonso Sánchez Gordillo y de María Sánchez, su mujer. Fue su padrino Agustín Pérez, vecino desta collación<sup>11</sup>.

Posiblemente los poemas que aparecen en el manuscrito sean de una obra anterior. Los muchos datos que saca a la luz de los Reyes no dejan lugar a dudas sobre su identidad. Entre otros, encuentra una «probanza ad perpetu[a]m» de 14 de septiembre de 1590 que se emitió en Santa María de las Cuevas con objeto de probar la legitimidad genealógica, familiar y ciudadana de Francisco Sánchez Galeas antes de su profesión. Los cuatro testigos aportados por fray Alonso de Ojeda debían responder a las siguientes preguntas si conocían a sus padres (Alonso y María), si eran casados según orden de la Santa Madre Iglesia, si era hijo legítimo y natural y si «si saben que todo lo susodicho es pública voz y fama»<sup>12</sup>.

La familia de Galeas vivía en la calle de Escobas y su ambiente social estuvo enlazado con el gremial. Todos los testigos del citado documento son mercaderes —tres de ellos lenceros—. Su hermano, el Licenciado Alonso Sánchez Gordillo, fue abad mayor de la Clerecía de la diócesis de Sevilla y cronista que escribió una relación inédita de la Cartuja de Las Cuevas (actualmente en la Biblioteca Colombina). Recibió el hábito cartujano en Las Cuevas, en 1589. Profesó el 6 octubre de 1590. Fue Prior de Las Cuevas (1604-1607) y de Cazalla (1609-1611), Convisitador de la Provincia de Castilla y Comisario para visitar las Casas de Portugal. Falleció en Las

9. Reyes Peña, 2017, pp. 132-133.

10. Regueiro y Reichenberger, 1984, p. 223

11. En Reyes Peña, 2017, p. 116.

12. Reyes Peña, 2017, p. 117. Toma este dato del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección de Protocolos Notariales, Oficio IV, Joan Pérez Galindo, leg. 2396, fol. 801r-v.

Cuevas el 26 mayo de 1614. Se le concedió monacato pleno y misa de Beata en toda la Orden. Excepcionalmente, en su tumba se colocó una lápida con su epitafio. Se trata pues, como en tantos otros casos de dramaturgos del Quinientos, de un autor enraizado en la cultura de los gremios.

En una reciente visita a los archivos de la HSA pude consultar y trabajar de primera mano con este manuscrito nada despreciable de obras dramáticas. Este es de formato folio, con cubierta de pergamino y anotación a lápiz: «Manuscr» [con letra muy grande]. En el lomo, se lee: «P. Galeas. / Poesias es- / pirituales. / M.S. / Siglo 16». Las hojas de guarda son de un papel diferente a las del resto del manuscrito y tienen filigranas (un caballero con lanza enfrente de un toro). Se trata de un ejemplar copiado en el xvii. El papel del ms., según Rodríguez Moñino y Brey Mariño, es de fines del xvii. La tinta es marrón sepia oscuro. El ms. está faltó de una primera hoja que parece arrancada, quizá la portada. La numeración de los folios empieza en el número 1 de tinta diferente. Los cuatro primeros folios tienen además otra numeración (Ai-Aiiij). En la contraportada, a lápiz: «A.R. I / Vitr 18» / MANUSCRIPT [sello rojo] / AC 350/6 CXXXIX [a lápiz]. Hay un folio pegado y aparece escrito a máquina una descripción general: «Galeas, Fr. o Cart., poesías espirituales y representaciones sacras dramáticas del P. Fr. Francisco Galeas, monje de la Cartuja de Sevilla, en el siglo xviº. Manuscrito inédito, en papel de fines del siglo xviiº. En fol. mayor. Perg. ant. 200 hojas num. M. 1000». En la hoja de guarda hay dos notas, escritas por manos y tintas diferentes. Fechadas en el siglo xix, descubren a poseedores del ms. en dos momentos puntuales de su historia: 1838 y 1895. La primera lo adjudica al padre Galeas, remitiendo a su vez a los *Jeroglíficos morales*.

La obra del cartujo representa las tendencias teatrales del Quinientos con un uso de la terminología genérica más canónica del renacimiento. Se deben realizar algunos apuntes sobre el contexto de producción de estas obras. Galeas tiende a utilizar la consabida figura del pastor dramático de raigambre medieval. Queda la duda de su función. Por ejemplo, en *Para la festividad del nacimiento de Nuestro Salvador y pazes fechas en la discordia entre Fortaleza y Flaqueza* (fols. 95v-103v) donde se presenta a dos pastores alegóricos Fortaleza y Flaqueza, de los Reyes cuando indica que están «caracterizados como pastores sin signos de comididad ni en su lenguaje ni actuación»<sup>13</sup>. Tengo alguna duda a este respecto, fundamental para reconstruir su puesta en escena. La caracterización de los dos pastores es contrapuesta: Fortaleza es «Noble pastor fortaleza» (v. 37) mientras que Flaqueza es joven. La contraposición entre ambos aparece subrayada en imágenes del mundo animal. Flaqueza está reflejado como una hormiga, una avecilla o una «presa» mientras Fortaleza es un elefante, una «serpiente volante» o dragón, o una leona. Flaqueza es un personaje voluptuoso, sin autocontrol, que ama «solas las bonanzas» e indica ser un «flaco pastorcico». El enfrentamiento llega a resolverse físicamente cuando Fortaleza le dice a Flaqueza que van a llegar a las manos:

FORTALEZA	¿Es posible que me esperas?
FLAQUEZA	Es posible que te espero.

13. Reyes Peña, 2017, p. 134.

FORTALEZA	Al león bravo el cordero.
FLAQUEZA	Al león y a otras fieras puedo esperarlas si quiero.
FORTALEZA	¡Pues a las manos pastor!
FLAQUEZA	¡A las manos y a los pies!
FORTALEZA	Mas crianza descortés que vos por ganar honor veréis cómo lo perdéis.
FLAQUEZA	Ya no es posible perder.
FORTALEZA	Pues no es posible ganar.
FLAQUEZA	Possible es para mostrar que, pues vos tenéis poder, a mí no puede faltar.
FORTALEZA	No hay ventaja cognosida vamos a brazo partido.
FLAQUEZA	Vamos, ternás entendido que mi fuerza está crescida y tu poder no ha crecido.
FORTALEZA	Suso los brazos asidos.
FLAQUEZA	Suso pues que tú lo quieras (vv. 114-135) <sup>14</sup> .

La terminología es física y se acerca a los golpes («¡Pues a las manos pastor!», «a brazo partido», «brazos asidos»). Los insultos, imprecaciones y pullas añaden comicidad y dinamismo a la escena muy en la línea de los autores del Renacimiento. Recordemos, sin ir más lejos, el *Aucto del Repelón* de Juan del Encina que muestra la contraposición burlesca entre dos pastores Johanaparamás y Piernicurto frente a un estudiante después de que un grupo de estos les den repelones a los pobres pastores o las imprecaciones de las «Églogas de Antruejo» del *Cancionero* (1496) de Juan del Encina (*Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y *la Égloga representada en la misma noche de Antruejo o Carnestolendas*). Asimismo, la expresión «¡A las manos y a los pies!» sugiere la presencia de bailes pastoriles como, de hecho, ocurre en las *Representación del nascimiento de Jesucristo Salvador Nuestro*, que seguramente seguiría a este diálogo. En él, el personaje de Pecado distrae al Hombre caído acerca de su redención, que al fin llega con el nacimiento de Cristo por medio de continuos regocijos (un baile de villanos y «serranicas» y otro de momos) para que olvide su propósito. Este tipo de bailes de serranas son comunes en las fiestas religiosas del xvi. Encontramos testimonios de diversos bailes: de suizos (soldados), negros, cascabeles, sonajas, y del juego del abejón en los gastos extraordinarios para la fiesta de Corpus salmantino de 1508. En este se destaca que se hiciesen los juegos (tres momos y una danza de ropas cortas) con tres personajes, una dama, diez serranas con sus «arcos de cascabeles bien aderezados», unos zoizos «que han de ser diez y siete»; y «tres negros y una negra que dancen y bailen», y cuatro portugueses que bailen a son de unas

14. Hacemos nuestra propia edición del manuscrito.

sonajas, y tres labradores jugando al abejón con tres tamborinos, cinco mil e cuatrocientos maravedís<sup>15</sup>. Las serranas irán «a uso de aldea, con muchas manillas de plata y sartas de corales a las gargantas, con sus patenas grandes y capillos, como labradoras» se dice en una fiesta de 1564<sup>16</sup>. Posiblemente derivadas de las danzas de espadas, encontramos una serie de danzas con cintas, palos y cascabeles, de carácter más rustico y quizá con un significado medicinal o curativo, entre las que se encuentran el «paloteo» o «danza del paloteado», la «danza de cascabel», los «momos y momas». Los danzantes actúan durante el día del Corpus (mes de junio), en la Octava, o en la Cruz de mayo (mes de mayo). El repertorio más vistoso lo constituyen los distintos «lazos» del paloteo. Los danzantes se colocan formando calle, cuatro de cada lado. Llevan un palo cilíndrico en cada mano, de unos 50 cros aproximadamente de longitud y al son de la dulzaina sola van describiendo complicadas evoluciones y acompañándose del ritmo de los palos. Sus pies no danzan, se mueven andando. Cada lazo tiene a su vez cuatro partes, formada cada una por dos estrofas musicales: copla y estribillo, que se repiten en total cuatro veces. Despues de cada parte, la calle formada por los danzantes queda orientada en una dirección distinta, hasta volver a la posición inicial<sup>17</sup>.

¿Quiénes interpretarían estas obras? Seguramente actores amateurs, como sucedía en el ámbito catedralicio. Quizá se trate de los novicios o allegados más jóvenes, que también asumirían la representación de personajes femeninos. Si hubiera sido así, ello ofrece una clara muestra de cómo el ámbito de representación condiciona la escritura y la puesta en escena de las obras.

Destacan las figuras pastoriles de caracterización masculinas —pastores— de figuras alegóricas de género gramatical femenino —Fortaleza y Flaqueza—. Esta figuración aparece también en las tres piezas del MS. B2603 contrastando, en cambio, por citar un ejemplo, con la tendencia que predomina en el *Códice de autos viejos*, donde dichas figuras se suelen caracterizar, aunque no siempre, de acuerdo con su género gramatical. Recordemos que en el *Canto de la Sibila* quinientista se usaba un hombre joven, un «clerizón», con una voz muy limpia «buena boz», vestido de mujer. En el Toledo del Quinientos, según el ceremonial de Rincón y Ruiz Alcoholado: «Quando dixeren la quarta lectión, traerán a la Sibila y entrarán con ella en el choro en esta manera: será un clerizón que tenga muy buena boz, vestido de mujer mui ricamente, al qual vestirá el claustrero qu'es a su cargo y darle an de la obra por su trabajo un florín»<sup>18</sup>. En la versión de Palma de Mallorca, en el oficio de maitines, también se indica que: «un muchacho, vestido a modo de una hermosa doncella, o bien otros en su lugar, cantar los versos sin dinos que comienzan *ludicii signum* o en su traducción, *Al iom del iudicii* y los que siguen. Los presbíteros y los

15. Framiñán de Miguel, 2012, p. 294.

16. Ferrer Valls, 1991, pp. 35-47.

17. Ortega, 1992, p. 618.

18. Ruiz, 2004, p. 47.

clérigos que están en su entorno responde nada muchacho así vestido»<sup>19</sup>. Es cierto que este tipo de personajes alegóricos lo permitía, pero, sobre todo, de esta forma se salvaba el problema de la representación de figuras dramáticas femeninas.

Dentro de este interesante ámbito de representación llama la atención la obra que editamos: el *Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla después de mucha ausencia de prelado en ella*. Reproducimos a continuación el texto:

**Introito para representación a la venida del Ilustrísimo Arzobispo de Sevilla después de mucha ausencia de prelado en ella**

Así como la lumbre del Aurora  
 la noche obscura alegre y el rocío  
 que el cielo da a la tierra la fecunda  
 y aquel dulce frescor de la marina  
 el corazón alienta en el estío, 5  
 Ilustrísimo Señor, vuestra esposa,  
 que la noche de ausencia de su amado  
 temiendo suspiraba con la lumbre  
 que vio con su presencia los temores  
 y el suspirar perdió y gozo ha cobrado, 10  
 está regocijada en mil maneras  
 y en otras tantas más engrandecida  
 porque sintió a su esposo como gamo  
 atrabancar los montes y collados  
 por verla apresurando su venida. 15  
 No son pequeños gozos los que siente  
 ni de cosas comunes o ligeras  
 porque le importa el rostro de su esposo  
 no menos que tener quien la defienda  
 de lobos, de raposas y otras fieras. 20  
 Y sabe de experiencia que su amado  
 le es pastor y padre que está alerta  
 al tiempo que ella duerme descansando.  
 Y si el sueño es pesado con las voces  
 de sus avisos santos la despierta. 25  
 Como pastor cognosce, le da pastos  
 en fértiles dehesas de doctrina  
 do nascen unas fuentes agraciadas  
 que es el abrevadero en que la esposa  
 con sus manadas bebe agua divina. 30  
 Pues como padre que ama tiernamente  
 el bien, la paz, la gloria le procura,  
 consuela su dolor y su tormento  
 tiene por propio suyo y si enferma

19. Castro, 1997, p. 301.

con toda suavidad y amor la cura. Cuando la ve caída, la levanta y si con el favor se desordena por solo mejorarla la castiga y aunque ella de por sí tenga la culpa a él hace el amor sentir la pena. Agradescida pues de tantos bienes para demostración de su alegría no sin grande razón nos ha mandado que recitemos hoy esta comedia en servicio de vuestra señoría y así le suplicamos de rodillas se sirva de la oír favoreciendo con el auctoridad de su presencia y las faltas que en ellas se sintieren como señor y padre corrigiendo.	35 40 45 50
---	----------------------

[Rúbrica]

*Laus Deo*

Se trata de un introito monologado serio con una extensión de 50 versos agrupados en diez estrofas de 5 versos endecasílabos con rima consonante en 2º y 5º versos (ABCDDB), que cambia de estrofa en estrofa, lo que varía de las habituales coplas de pie quebrado y quintillas recitados por una única persona que, en puridad, hace el introito a una comedia de título y argumento desconocidos.

Los 50 versos del Introito desarrollan una breve teología del oficio episcopal. Lo hacen con algunas referencias místicas, bien reflejadas en el comentario, pero también de tipo teológico y pastoral. Es central para comprenderlas el epígrafe, que alude a un problema pastoral muy frecuente: la cuestión de la ausencia de un obispo de su diócesis, asunto polémico en el final de la Edad Media y el temprano Renacimiento; por eso en el Concilio de Trento, a mediados del xvi, fue abordado y resuelto en parte con amenaza de graves penas canónicas para los obispos ausentes por el vacío de autoridad que creaban. Por eso al final se solicita la autoridad de la presencia del nuevo obispo (v. 48), que debería asistir a la representación de la comedia. Hay tres posibilidades de atribución de la figura de este arzobispo absenteista, dedicatario de la pieza, Rodrigo de Castro y Osorio, quien tomó posesión por poderes el 15 de febrero de 1582 e hizo su entrada en la ciudad a principios de noviembre de 1582, falleciendo el 18 de septiembre de 1600; Fernando Niño de Guevara, que tomó posesión por poderes el 18 de junio de 1601 y efectuó su entrada en la ciudad el 13 de diciembre de 1601, muriendo el 8 de enero de 1609; y Pedro de Castro y Quiñones (preconizado el 5 de julio de 1610, hizo su entrada en Sevilla el 6 de diciembre de 1610, falleciendo el 20 de diciembre de 1623)<sup>20</sup>. Por fechas la ocasión más propicia parece la de 1601.

20. Reyes Peña, 2017, p. 133.

Destaca, claro, el muy tardío uso de introito como introducción a una obra teatral frente al más común, ya en 1600, de «Loa dramática». Si entendemos que «loa» e «introito» son sinónimos en el momento se trataría de una «loa devota». Dentro de las propuestas de acotación de la loa<sup>21</sup>, quizá sea la de Rico la que mejor le venga a esta pieza. Francisco Rico parte de la clasificación de Cotarelo (que sigue gozando de amplia aceptación entre los estudiosos de piezas breves y cuyo mérito no debe olvidarse), distingue entre loa profana (de sucesos fabulosos / ficción, burlas, engaños / alabanza, vituperio / enigmas, cuentos varios), loa devota o cortesana y loa de principio de temporada<sup>22</sup>. Para Agustín de Rojas, a la sazón actor y compositor de loas dramáticas barrocas, la loa y el introito son equivalentes. Así cuando destacaba en *El viaje entretenido* que Lope de Rueda:

Comenzó a poner la farsa  
en buen uso y orden buena;  
porque la repartió en actos,  
haciendo introitos en ella,  
que ahora llamamos loa  
y declaraban lo que era (p. 150).

Para el jesuita Juan Bonifacio, que compiló sus obras en un *Liber tragœdiarum*, llamado también «Código de Villagarcía» con dieciocho obras de tema religioso y naturaleza bíblica o dogma eucarístico, la obra dramática suele estar sazonada con otras formas breves como loas (*praefatio jocularis*), entremeses (*actio intercalaris*), danzas, coros, despedidas, remates, y otras composiciones de naturaleza para-teatral. Se trataría de una loa religiosa para festividades sacras en los conventos, muchas veces compuestas por religiosos o religiosas, para festejar la Navidad o Semana Santa, o la fiesta de un santo y que, en esta ocasión, se utiliza para festejar a una persona. Parece que Galeas utiliza consciente el término introito con el fin de otorgar de una cierta raigambre clásica a la pieza. Se trata de un autor bastante tradicionalista, con gustos refinados renacentistas. El manuscrito de la HSA muestra un gusto refinado, unas grafías arcaizantes, una ortografía cultista y cuidada, e incluso una rigurosa y esmerada copia<sup>23</sup>.

Galeas alude a tres imágenes de honda tradición bíblica, teológica (también mística) y pastoral acerca de la condición de obispo: esposo de su diócesis (6, 13, 18), pastor de ella (21-30) y también padre (31-40)<sup>24</sup>. En la primera de ellas sigue a

21. Sileri, 2004-2005; Spang, 1994; Meredith, 1928.

22. Rico, 1971.

23. Esto ha llevado a de los Reyes Peña a presentar unos criterios de edición conservadores con el «deseo de poner en evidencia ese carácter cultista en la escritura de Galeas, que su copista reproduce» y que «no resulta extraño por la muy cuidada formación cultural del cartujo» (2021, p. 1198). En esta edición mantenemos algunos aunque fusionamos y escandimos palabras según reglas contemporáneas, usamos la puntuación contemporánea, no contemplamos la geminación de sibilantes (ss- es s), la Y con valor vocálico, y la betización (-v- con valor de b) con el fin de ayudar a que sea más legible por el lector actual.

24. Agradezco sinceramente la ayuda a nuestro colega y amigo Álvaro Bustos Tauler por las claves que me ha dado y desarrollado para analizar en profundidad este bello texto.

Tomás de Aquino, y probablemente a Francisco de Vitoria, que insisten en el matrimonio entre el obispo y su diócesis, reflejo en un nivel particular del matrimonio entre Cristo y la Iglesia universal. Así lo dice Tomás de Aquino en el *Supplementum a la Suma de Teología* (q. 40, a. 4, ad 3): «Et propter hoc etiam episcopus specialiter "sponsus" dicitur Ecclesia, sicut et Christus» (*Mateo*, 9, 15). No es solo un símbolo sino una realidad teológica y una necesidad pastoral, que Vitoria (renovador del tomismo en la Salamanca del xvi) llevó a Trento y que influyó decisivamente en la doctrina tridentina sobre la residencia de los obispos en sus diócesis. Desde este punto de vista, la noche (v. 2) es específicamente «noche de ausencia» (v. 7), es decir, ausencia del obispo Niño de Guevara de su diócesis, más que noche oscura del alma de la tradición mística, aunque está también aludida esta otra tradición en las referencias inequívocas al *Cantar de los cantares* (gamo, noche, esposo / esposa). Galeas utiliza hábilmente imágenes y recursos de la tradición erotológica sacra. El tiempo imaginado del poema es una suerte de noche oscura (v. 2) en el que la amada Sevilla suspira por su amante en la Aurora:

Ilustrísimo Señor, vuestra esposa,  
que la noche de ausencia de su amado  
temiendo suspiraba con la lumbre  
que vio con su presencia los temores  
y el suspirar perdió y gozo ha cobrado (vv. 6-10).

El texto abre una vía mística de la iluminación del alma que alumbría la noche oscura que se enmarca en una tradición del «rayo de tiniebla» del Pseudo Dionisio Aeropagita. La contraposición luz/oscuridad, de raigambre platónica, establece el marco místico del texto. Quedan claros los ecos de la *Noche oscura* de San Juan. Se juega con la bella imagen de la memoria, la ilustración mística del furor platónico por la que el alma ha de ir dejando el lastre acumulado por tantos años de *sensus communis* y sustituirlos por memoria, imaginación o *phantasia* (cuya etimológica «luz» ha de eliminar la «noche») y el entendimiento, que opera con imágenes. San Juan indica mejor que nadie:

¿Por qué, pues es lumbre divina —que, como decimos, ilumina y purga el alma de sus ignorancias—, la llama aquí noche oscura? [...] Cuando esta divina luz de contemplación embiste en el alma que aún no está ilustrada totalmente, le hace tinieblas espirituales, porque no sólo la excede, pero también la priva y escurece el acto de su inteligencia natural. Que por esta causa San Dionisio y otros místicos teólogos llaman a esta contemplación infusa rayo de tiniebla —conviene a saber, para el alma no ilustrada y purgada—, porque de su gran luz sobrenatural es vencida la fuerza natural intelectiva y privada [...]. Esta es la causa por que, en derivando de sí Dios al alma que aún no está transformada este esclarecido rayo de su sabiduría secreta, le hace tinieblas oscuras en el entendimiento (N 2, 5,1-3)<sup>25</sup>.

La siguiente metáfora con la que se relaciona al arzobispo también procede del erotismo bíblico. La ciudad «siente», que posiblemente equivale tanto a «oír» como a «sentir», que el arzobispo-esposo es un gamo:

25. Ruano, 1974, II.5, 1-3, pp. 649-650.

[...] porque sintió a su esposo como gamo  
atrabancar los montes y collados  
por verla apresurando su venida (vv. 13-15).

En la bella imagen del gamo que salta montes y collados se oye, claro, el eco del *Cantar de los cantares*:

[...] vox dilecti mei ecce iste venit saliens in montibus transiliens colles / similis  
est dilectus meus caprææ hinuloque cervorum en ipse stat post parietem nostrum  
despiciens per fenestras prospiciens per cancellos.

¡Un rumor...! ¡Mi amado! Vedlo, aquí llega, saltando por los montes,  
brincando por las colinas.

<sup>9</sup> Es mi amado un gamo, parece un cervatillo. Vedlo parado tras la cerca (*Cantar 2, 8*).

La traducción que ofrece Galeas de los participios presentes latinos *saliens* y *transiliens* es un verbo de regusto cultista como atrabancar, que es «pasar o saltar deprisa, salvar obstáculos» (RAE). «Atrabancar» indica indirectamente llegar con dificultad (no en vano el obispo tardó mucho tiempo en llegar a Sevilla). Un uso curioso de este mismo verbo es usado por san Juan Bautista de la Concepción en *Algunas penas del justo en el camino de la perfección* (1613) cuando alaba a la culebra como ejemplo para cristianos porque «así como la culebra pisa toda la tierra y por no tener pies nada atrabanca, de esa misma suerte el siervo de Dios nada pasa entre ringlones de los bienes del cielo, todos los quiere gozar, tener y aferrar» (CORDE).

La segunda imagen, la del pastor, es la de mayor tradición teológica para explicar la función del obispo. Está presente en la Biblia, en *Isaías* (40, 11), *Ezequiel* (34, 23) o *Juan* (10, 11), de donde parece salir la fuente directa: «Yo soy el buen pastor; el buen pastor da su vida por las ovejas. El asalariado, el que no es pastor y al que no le pertenecen las ovejas, ve venir el lobo, abandona las ovejas y huye —y el lobo las arrebata y las dispersa—, porque es asalariado y no le importan las ovejas. Yo soy el buen pastor, conozco las mías y las mías me conocen» (Biblia de Navarra). La ciudad se acerca al esposo con la esperanza de que la salve de lobos, de rapiñas (zorras) y otras fieras mientras duerme tranquila. El pastor amado sabe conducir el alma de la ciudad por medio de dehesas de conocimiento hacia el manantial que corre «en que la esposa / con sus manadas bebe agua divina» (vv. 29-30) en un eco de las «fuentes de aguas vivas» (*Jeremías*, 17, 13). También la vemos en el Aquinato, a quien debió de estudiar el autor del introito. En la *Suma de Teología* dice Tomás de Aquino (II-II, q. 185, a. 5, n. 3): «In contrarium est quia isti —obispos— sunt pastori boni quia dicit Christus: "Ego sum pastor bonus" (Io. 10, 11). Et Petro dixit: "Pasce oves meas" (Io. 21, 17)». En los vv. 26-30 parece verse un eco del célebre salmo 21: «Dominus pastor meus» («El Señor es mi pastor, nada me falta [...] ; en verdes praderas me hace recostar; me conduce hacia fuentes tranquilas y repara mis fuerzas»).

Finalmente, la tercera imagen, la de padre (vv. 31-40), es consecuencia de las anteriores, sobre todo de la condición esponsal: el padre cuida en justicia de sus hijos y por eso vela por ellos y les procura bien, paz y gloria (v. 32). En esos versos

se acude a la imagen de Cristo buen Pastor que tiene compasión de sus ovejas y cuida de ellas según la célebre parábola evangélica (*Lucas*, 15, 1-7; *Mateo*, 18, 12-14). En el oficio de padre tendrá a veces que castigarla por su bien, función específica de todo obispo, como se precisa en vv. 37-40. En el citado texto de *Mateo*, tras la alusión a Cristo buen Pastor (18, 12-14) se trata de la corrección necesaria ante quien se equivoca (*Mateo*, 18, 15-16).

En resumen, como podemos observar, *Galeas* se sitúa a la par de otros autores más estudiados del teatro religioso del momento como los incluidos en el *Catálogo del antiguo teatro escolar hispánico* («teatresco») de Julio Alonso Asenjo: Pedro Pablo Acevedo, jesuita, que trabajó en los colegios de Córdoba, Sevilla y, ya muy envejecido y achacoso, Madrid; Juan Bonifacio, jesuita formado en Santiago, Alcalá y Salamanca quien fundó el colegio de Medina del Campo en 1555, Colegio de Ávila (1567-1572) y Valladolid; Juan Lorenzo Palmireno, autor de varias obras teatrales como las *Fabella Aenaria* (1574) y fragmentos de un *Dialogus* (1562) y de las comedias *Sigonia* (1563), *Thalasina* (1564), *Octavia* (1564), *Lobenia* (1566) y *Trebiana* (1568); o el núcleo complutense de Juan Pérez «Petreyo», catedrático de la Universidad de Alcalá desde 1537. Dentro de este grupo *Galeas* destaca por combinar el registro culto del *Introito* analizado (derivado de una serie de imágenes de amplia tradición eclesiástica) y un conjunto nada despreciable de recursos escénicos del momento en bailes y pullas pastoriles. La recuperación de esta obra de *Galeas* permite ver que se trata de una praxis teatral tremadamente representativa de las corrientes literarias de su tiempo y que es un ejemplo excelente del uso de las imaginerías bíblica y mística en el teatro religioso.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

Castro, Eva, *Teatro medieval (1): El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.

Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana, de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Támesis Books / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

Framiñán de Miguel, María Jesús, *Teatro en Salamanca (1500-1627). Estudio y documentos*, tesis doctoral inédita, dirigida por Javier San José Lera y Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

García-Bermejo Giner, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo xvi*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

Gómez, Ildefonso M. [en colaboración con un cartujo del Aula Dei], *Escritores cartujanos españoles*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1970 [volumen separata de *Studia Monastica*, 9, 1967-11, 1969].

Juan Bautista de la Concepción, *san [Juan García López], Algunas penas del justo en el camino de la perfección*, ed. Juan Pujana, Madrid Editorial Católica, 1995.

Meredith, Joseph, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1928.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.

Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar S. A. de Ediciones, 1988.

Regueiro, José M., y Arnold G. Reichenberger, *Spanish Drama of the Golden Age*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1984.

Reyes Peña, Mercedes de los, «Tres representaciones inéditas del siglo XVI sobre el nacimiento de Cristo», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 319-343.

Reyes Peña, Mercedes de los, «La producción dramática inédita de Francisco Galeas (Hispanic Society of America, Ms. HC380/611)», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 115-154. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.01.10>

Reyes Peña, Mercedes de los, «Pieza dramática inédita de Francisco Galeas para la festividad del Corpus», *Diablotexto Digital*, 8, 2020, pp. 106-121. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.8.18304>

Reyes Peña, Mercedes de los, «Cinco piezas inéditas en loor del nacimiento de Cristo de Francisco Galeas (1567-1614). Estudio y edición», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.1, 2021, pp. 1187-1266. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.67>

Rico, Francisco, «Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la "Quinta parte" de Comedias», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vásquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

Rojas, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1995.

Ruano, Lucinio, *Vida y obra de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1974.

Ruiz, Toribio, *Historia y prophetía de la Sibilla Erithrea de la Noche de la Natividad por Toribio Ruiz* (Orense, 1544), ed. Pedro Cátedra, Salamanca, SEMYR, 2004.

Sileri, Manuela, «Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta», *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, 1, 2004-2005, pp. 243-270.

Spang, Kurt, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ed. Ignacio Arellano, Kurt Spang y María Carmen Pinillos, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 7-24.

Urzáiz, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.