

**Realizaciones novohispanas del teatro jesuita
hagiográfico del Siglo de Oro**

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta

Alejandro Arteaga Martínez

Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

México, D. F., febrero del 2006

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. LOS REPERTORIOS	8
1.1. La crítica hispánica.....	10
1.1.1. Exhumación de testimonios literarios.....	10
1.2.2. Nuevas ediciones del teatro jesuita.....	14
1.2. Hispanoamérica: ediciones y reediciones.....	18
1.3. Valoración de la crítica.....	29
2. LA FORMACIÓN DEL MODELO TEATRAL JESUITA.....	32
2.1. ¿Género o modelo?.....	38
2.2. La comedia humanística, antecedente del teatro jesuita hispánico	51
2.3. El humanismo en Nueva España	64
2.4. El canon jesuita novohispano (1604-1650)	67
3. EL MODELO TEATRAL JESUITA: EL TEATRO JESUITA HAGIOGRÁFICO ESPAÑOL ..	74
3.1. Entre hagiografía y biografía: el método historiográfico	75
3.2. Entre hagiografía e historia	79
3.3. El teatro jesuita hagiográfico.....	84
3.3.1. Los modelos hispánicos del teatro jesuita hagiográfico	85
3.3.1.1. La <i>Tragedia de san Hermenegildo</i>	86
3.3.1.1.1. Características	86
3.3.1.1.2. Síntesis	89
3.3.1.1.3. Didascalias	90
3.3.1.1.3.1. Elementos escénicos visuales.....	91
3.3.1.1.3.2. Elementos escénicos sonoros	93

3.3.1.1.3.3. Descripción e identificación de personajes	93
3.3.1.2. <i>La Vida de san Eustaquio</i>	100
3.3.1.2.1. Características	100
3.3.1.2.2. Síntesis	101
3.3.1.2.3. Didascalias	104
3.3.1.2.3.1. Elementos escénicos visuales.....	105
3.3.1.2.3.2. Elementos escénicos sonoros	110
3.3.1.2.3.3. Descripción e identificación de personajes	111
4. EL MODELO TEATRAL JESUITA: REALIZACIONES JESUITAS NOVOHISPANAS DEL TEATRO HAGIOGRÁFICO.....	117
4.1. <i>El Triunfo de los santos</i>	117
4.1.1. Características.....	117
4.1.2. Síntesis.....	119
4.1.3. Didascalias.....	121
4.1.3.1. Elementos escénicos visuales	122
4.1.3.2. Elementos escénicos sonoros.....	124
4.1.3.3. Descripción e identificación de personajes.....	125
4.2. <i>La Comedia la gloriosa Magdalena</i>	129
4.2.1. Características.....	129
4.2.2. Síntesis.....	131
4.2.3. Didascalias.....	132
4.2.3.1. Elementos escénicos visuales	133
4.2.3.2. Elementos escénicos sonoros.....	137
4.2.3.3. Descripción e identificación de personajes.....	140
4.3. <i>La Comedia de san Francisco de Borja</i>	143
4.3.1. Características.....	144
4.3.2. Síntesis.....	145
4.3.3. Didascalias.....	148
4.3.3.1. Elementos escénicos visuales	148
4.3.3.2. Elementos escénicos sonoros.....	150

4.3.3.3. Descripción e identificación de personajes.....	151
4.4. <i>La Vida de san Ignacio</i>	154
4.4.1. Características.....	154
4.4.2. Síntesis.....	156
4.4.3. Didascalias.....	158
4.4.3.1. Elementos escénicos visuales	158
4.4.3.2. Elementos escénicos sonoros.....	165
4.4.3.3. Descripción e identificación de personajes.....	169
4.5. <i>La Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús</i>	178
4.5.1. La égloga como género dramático representable	178
4.5.2. Características.....	183
4.5.3. Síntesis.....	185
4.5.4. Didascalias.....	186
4.5.4.1. Elementos escénicos visuales	186
4.5.4.2. Elementos escénicos sonoros.....	190
4.5.4.3. Descripción e identificación de personajes.....	192
5. ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS JESUITAS EN NUEVA ESPAÑA.....	195
BIBLIOGRAFÍA.....	206

INTRODUCCIÓN

Conocido es el elogio que Berganza dispensaba al modo de enseñar de los jesuitas:

luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, por que no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que justamente con las letras les mostraban¹.

A la virtud por las letras: este fue uno de los medios más eficientes de la pedagogía jesuita. Siguiendo el principio clásico de enseñar deleitando, los ejercicios literarios de la Compañía de Jesús —recitaciones, composiciones (imitaciones, teatro)— estaban encaminados a promover, dentro y fuera de las aulas, los principios cristianos a través no sólo de las manifestaciones públicas de los alumnos, sino mediante la influencia que se dejaba sentir desde la obra literaria de quienes habían sido o estado en algún tipo de relación con los jesuitas: Cervantes, Lope, Calderón y Gracián, por citar solamente algunas de las figuras del Siglo de Oro, fueron alumnos o miembros de la orden de san Ignacio.

Si en España puede rastrearse la filiación literaria de buen número de autores con la Compañía de Jesús y estudiarse con mayor o menor éxito la influencia que la orden dejó en ellos², en el espacio literario de lo que fuera Nueva España, más allá de la figura de Carlos de Sigüenza y Góngora, la influencia de los jesuitas en la literatura del periodo mexicano sigue siendo un terreno muy poco trabajado, no así desde la perspectiva histórica con que más frecuentemente se abordan las relaciones socioculturales de la Compañía en el entorno virreinal.

Las ediciones más o menos recientes en España de obras del teatro jesuita inmediatamente anterior al Siglo de Oro, junto con la aparición de artículos sobre aspectos diversos de este tema,

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, REI, México, 1988, t. 2, p. 316.

² Es el caso de Calderón de la Barca, sobre quien Balbino Marcos Villanueva escribió *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1973.

han contribuido a la reconsideración del valor que las prácticas escénicas de la Compañía de Jesús tuvieron en la historia del teatro español del Siglo de Oro. También se han rescatado importantísimos trabajos de investigadores de la Península que alguna vez afirmaron la conveniencia de tratar el teatro jesuita como un género o un subgénero del teatro hispánico del siglo XVI. Son precisamente trabajos que tocan esta cuestión teórica —como las investigaciones de Justo García Soriano y Julio Alonso Asenjo— los que han dado pie a nuestra investigación. ¿Puede hablarse del teatro jesuita como género literario? Quienes así lo afirman no han continuado sus investigaciones en esta dirección. Hoy en día puede afirmarse que la dramática de la orden ignaciana se diferenció de las puestas en escena de los corrales y de aquellas otras representaciones palaciegas de las que hay testimonios, pero al mismo tiempo mantuvo con ellas elementos comunes: esta singularidad de la diferencia para algunos es suficiente razón para hablar de un subgénero. Por otra parte, quienes han sostenido que se trata de un género teatral lo hacen teniendo presente el sistema pedagógico jesuita, ese conjunto de reglas pensado desde antes de la fundación del primer colegio de la Compañía para regular la vida religiosa y académica, establecido en las *Constituciones* y la *Ratio atque institutio studiorum*, normas que en los espacios cerrados colegiales perdurarían aisladas de tal manera que para el siglo XVIII había pocas diferencias entre el modo de vivir y estudiar practicados en el siglo XVI. Paradójicamente, la práctica de este sistema pedagógico cerrado evoluciona lentamente en su interior y ofrece grandes discrepancias para mediados de 1700 respecto a los inicios de la labor docente jesuita. La misma complejidad representa el sistema literario de los colegios: cerrado por definición, se rigió durante doscientos años también por las *Constituciones* y la *Ratio* (como el sistema pedagógico del que era parte); el canon literario modificó sus elementos constitutivos pero no la premisa clásica de enseñar deleitando. El modelo literario, que se concretaba preferentemente en la práctica teatral, fue el más significativo para quienes vivían desde fuera del colegio una relación con la Compañía de Jesús. Qué representar, cuándo hacerlo y de acuerdo a qué orden, temas y propósitos últimos fueron los elementos constitutivos del modelo teatral expuesto en las *Constituciones* y la *Ratio*.

La evolución lenta pero continua de los dos textos fundacionales de la Compañía introdujeron en la vida escolar elementos que permitieron el enriquecimiento e igualmente la evolución de los diferentes modelos literarios seguidos en el seno de la Compañía, incluyendo el

teatral. La aparición de manuales de enseñanza preocupados por concretar los modos de vida y estudio (expuestos en la *Ratio* y en las *Constituciones*) en las realidades particulares de cada colegio y, más generalmente, en las realidades de cada provincia, demuestran la inclusión, en prácticas como las teatrales, de elementos seculares. Quizá el mejor ejemplo de esto sea el teatro hagiográfico que se desarrolló al amparo de los colegios jesuitas, aunque el teatro de celebración y conmemoración en el más estricto sentido, es decir, como elogio directo de figuras del aparato civil o religioso, también ofrece muestras de una variación visible entre su práctica metropolitana y la virreinal.

No se ha visto esta evolución del modelo teatral jesuita en Nueva España por razones que son fáciles de entender: los acervos literarios de la Compañía sufrieron dos gravísimos estragos, uno cuando la expulsión de la Compañía en 1792 y un segundo daño con la supresión constitucional de órdenes religiosas en 1857. Los testimonios novohispanos existentes requieren de una catalogación que ha tenido avances breves y pausas prolongadas. Por ello he procedido primero con un examen de dos piezas teatrales peninsulares, las cuales ya han sido ampliamente trabajadas, con la intención de derivar de ellas elementos estructurales constantes que reaparecen en los autores de la Nueva España centrándome, como acabo de apuntar, en la modalidad hagiográfica por razones de número: contamos con más ediciones de esta forma dramática. Como he afirmado arriba, el modelo teatral jesuita no es estático: a lo largo del tiempo y de la geografía que recorrieron los jesuitas, las concreciones literarias debieron ejercer presión sobre él y modificar algunos elementos del mismo.

El examen de algunas de las causas de estas variaciones y ejemplos de los resultados constituye la segunda parte del trabajo. He procedido de la siguiente forma: para cada obra ofrezco una breve nota bibliográfica, sigue la síntesis de la misma y, después, un análisis de las didascalias visuales, sonoras y de aquéllas que se refieren a los personajes. Me parece importante señalar que las didascalias son la parte fundamental del estudio de cada obra porque en ellas se contienen las variaciones más notables en la realización del modelo teatral jesuita. No quiere decir esto que mi trabajo se limita a lo estructural; se verá que las didascalias finalmente son el reflejo de una ideología expuesta en la totalidad de la obra. He tratado de ofrecer mi interpretación de este fondo cultural en los análisis de las obras estudiadas.

1. LOS REPERTORIOS

En su *Jesuit school drama: a checklist of critical literature*³, primero de sus recuentos bibliográficos sobre el teatro jesuita, Nigel Griffin señalaba “the need to attempt a much more international appraisal of this phenomenon than has been made to date”; añadía en el mismo lugar que

most critics are still content to work on the plays as part of the independent culture of a particular area. The areas chosen are more often than not defined according to anachronic criteria of a political or linguistic nature; rarely do they take into account even the regional distinctions laid down by the Jesuits. Jesuit drama was international —much more so than even some of its most perceptive critics suppose; it cannot be stressed too strongly that these limiting criteria severely prejudice the value of most of the critical work that has been done so far⁴.

Con la intención de facilitar al investigador herramientas útiles para aproximarse al teatro jesuita, Griffin planeaba que a su primera *Checklist* sobre fuentes secundarias le siguieran tres más con intereses específicos: una con datos sobre ediciones de obras impresas, otra en la que se tratarían las relaciones contemporáneas o casi contemporáneas de los ejercicios literarios de la Compañía, y una última bibliografía que recogería información sobre las obras manuscritas, pero pese a las buenas intenciones de Griffin, hasta el momento sólo se ha publicado un suplemento a la primera bibliografía⁵.

La invitación de Griffin para estudiar el teatro jesuita como el fenómeno internacional que supera las fronteras geográficas y lingüísticas, me hizo pensar en la posibilidad de revisar el teatro jesuita de España y Nueva España como dos manifestaciones del mismo modelo; es decir, el periodo novohispano que inicia en 1572 con la llegada de los primeros miembros de la orden de san Ignacio podría considerarse como una continuación de la práctica pedagógica europea y

³ Nigel Griffin, *Jesuit school drama: a checklist of critical literature*, Grant & Cutler, London, 1976.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Nigel Griffin, *Jesuit school drama: a checklist of critical literature. Supplement No. 1*, Grant & Cutler, London, 1986.

del mismo modelo teatral que se desarrollaba en España, pero adaptado a las necesidades y condiciones del virreinato.

Fue precisamente la fama en el aspecto educativo (en Europa, para 1572, había superado con mucho lo que san Ignacio había deseado) la que motivó a insignes avecindados del virreinato novohispano —el inquisidor Pedro Moya de Contreras, el virrey Martín Enríquez, Francisco Michón Rodríguez Santos, Alonso de Villaseca, el obispo Vasco de Quiroga, entre otros— a pedir a la Corona que enviara algunos jesuitas para suplir las necesidades educativas de la colonia. Sabemos que la autorización de Felipe II estuvo condicionada a que la orden realizara una labor misionera y apostólica: “haya de ser de gran fruto para nuestros súbditos y vasallos, y que hayan de ayudar grandemente a la instrucción y conversión de los Indios”⁶. Para noviembre de 1578, con espacios asignados para la educación, seminarios en fundación y el apoyo de los vecinos, los jesuitas hicieron una demostración espectacular de los ejercicios literarios que tanta fama les habían ganado ya en Europa: una semana completa de certámenes literarios conmemorando la llegada de ciertas reliquias. El éxito de estos ejercicios no fue gratuito: continuaban una incipiente —pero no menos fuerte— tradición literaria (recordemos que los testimonios más tempranos de los ejercicios literarios jesuitas en España datan de 1555), como se constata al ver que la orden inició bien pronto su enseñanza en Nueva España y que sus primeros alumnos “pudieron comenzar [...] un año [después del arribo de la orden] a hacer [...] ejercicios públicos de diálogos, declamaciones de prosa y verso de latín y romance”⁷, de los que no conozco testimonios. Esta noticia muestra un teatro jesuita heredero de tradiciones como la humanística o de colegio, que cubría las necesidades educativas para las que fue solicitada la orden, pero también sensible a las transformaciones de Nueva España (reafirmación de los valores hispánicos en el virreinato, la propaganda de la propia orden para beneficio de sus colegios).

Son estas transformaciones históricas del virreinato novohispano las que obligan a pensar, además de las semejanzas, en las diferencias que existen entre el teatro jesuita novohispano y su contraparte peninsular. Encontramos temas dramáticos comunes en España y en el espacio

⁶ *Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España. Año de 1602. Manuscrito anónimo del Archivo Histórico de la Secretaría de Hacienda*, pról. y adiciones de F. González de Cossío, Imprenta Universitaria, México, 1945, pp. 1-2. Testimonio de esta labor es la crónica de Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee*, estudio introductorio, notas y apéndices de Ignacio Guzmán Betancourt, Siglo XXI, México, 1992.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

novohispano, situaciones de celebración similares, espacios de representación semejantes, directrices de representación comunes. ¿Dónde radican las diferencias? La revisión de la crítica española y los testimonios peninsulares confrontados con la crítica hispanoamericana, además de los testimonios coloniales, podrá señalarnos el camino hacia estas matizaciones.

1.1. La crítica hispánica

Son dos los momentos que pueden considerarse parteaguas en los estudios sobre el teatro jesuita en la crítica hispánica. Por una parte, el estudio pionero de Justo García Soriano que, en resumen, ofrece un panorama bibliográfico del teatro jesuita, y, posteriormente, los de Julio Alonso Asenjo, quien además se ha dado a la tarea de realizar ediciones críticas de textos publicados con anterioridad y de nuevos textos.

1.1.1. Exhumación de testimonios literarios

No cabe duda de que ha sido la serie de artículos publicados entre 1927 y 1932 por Justo García Soriano la fuente más significativa para comprender la evolución del teatro jesuita hispánico⁸. García Soriano examina la producción teatral de los colegios españoles. Encuentra que Juan del Encina, Fernando de Rojas y Francisco López Villalobos fueron los autores más imitados en los colegios y universidades. Primeros discípulos de esta corriente dramática fueron Juan Maldonado, Juan Pérez (Petreyo) y Juan de Mal Lara, en quienes descubre claramente la presencia de Plauto, Terencio y de italianos como Ariosto y Alessandro Piccolomini.

Al parecer, los estatutos de la universidad de Salamanca fueron los primeros donde se estableció la obligación estudiantil de hacer teatro:

La Pascua de Navidad, Carnestolendas, Pascua de Resurrección y Pentecostés de cada año, saldrán estudiantes de cada uno de los tales colegios a orar y hacer declamaciones públicamente. Item de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la primera el primero domingo desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes; y al regente que mejor hiciere y

⁸ Justo García Soriano, “El teatro de colegio en España: noticia y examen de algunas de sus obras”, *Boletín de la Real Academia Española*, 14 (1927), 235-277, 374-411, 535-565, 620-650; 15 (1928), 62-93, 145-187, 396-446, 651-669; 16 (1929), 80-106, 223-243; 19 (1932), 484-498, 608-624.

representare las dichas comedias o tragedias, se le den seis ducados del arca del estudio; y sean jueces para dar este premio el Retor y Maestre escuela⁹.

Para García Soriano fue el teatro de colegio el que decidió el futuro del teatro español. Esta perspectiva del panorama dramático del siglo XVI se filtra por todos los artículos de “El teatro de colegio en España”. Así, en una de las últimas entregas de su investigación, García Soriano dice que

González Pedroso, si por una parte comprendió el interés que el *Examen sacrum* tiene, “como documento curioso”, para la historia de nuestro teatro, por otra quitó importancia, ofuscado por su criterio “popular”, a “esta y otras composiciones de su misma especie”, por ser *ejercicios de letras* que “no podían influir en la marcha de los verdaderos autos del Corpus”. Grave error este, pues consta, como vimos, que los mismos catedráticos de las Universidades, el Brocense entre los de Salamanca, se dedicaron a escribir autos sacramentales que se representaban ante la muchedumbre. Y a la postre, como era lógico, los mejores que nos quedan fueron compuestos por poetas no populares, sino cultos, que se habían formado en el ambiente docto y latinizante de las aulas¹⁰.

El ejemplo con que García Soriano demuestra la transmisión del teatro de colegio y su evolución en los espacios exteriores es Juan de la Cueva, quien como discípulo de Mal Lara y sucesor de éste en su lección de estudio sirvió como catalizador en la evolución de la producción dramática española y como precursor de Lope.

Su examen de las obras de colegio estudia también la producción dramática de la Compañía de Jesús conservada en la colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, donde “hay más de cien de estas piezas dramáticas, representadas en los colegios de jesuitas establecidos en España, durante los siglos XVI y XVII”¹¹.

El examen de estas piezas iba a seguir un plan geográfico y cronológico que cubriría la producción dramática de los colegios jesuitas en sus cuatro provincias españolas: Aragón, Castilla, Toledo y Andalucía. Finalmente García Soriano sólo pudo revisar el teatro de la Compañía en las provincias de Castilla y Andalucía. Durante su investigación, encontró que había una relación entre las fechas para representar y la temática de las obras representadas¹²:

⁹ *Apud* García Soriano, “El teatro de colegio en España...”, art. cit., 14 (1927), p. 243. El estatuto data de 1538.

¹⁰ García Soriano, “El teatro de colegio en España...”, art. cit., 16 (1929), p. 103.

¹¹ García Soriano, “El teatro de colegio en España...”, art. cit., 14 (1927), p. 277.

¹² *Ibid.*, pp. 258-264.

- a) Por la apertura de cursos: *Oratio in principio studiorum*; *Dialogus initio studiorum, ante orationem in commendatione scientiarum*; *Eloquentiae Encomium*; *Oratio in scientiarum ludem recitata a Gabriel de Mansilla* (todas estas obras presentadas en el Colegio de Sevilla respectivamente en 1568, 1569, 1570 y 1571). En español existen diálogos y oraciones como las anteriores citadas —*Dialoguillo para la renovación de los estudios* (colegio de Monte Sión, Mallorca)— y otras que delatan un mayor profesionalismo en su construcción como la *Comedia Philautus* (Sevilla, 1565) del jesuita Pedro Pablo de Acevedo, o la *Tragoedia quae inscribitur Regnum Dei, acta in collegio segoviensi die divi Lucae anni 1574* (en latín la de Acevedo y en español y latín la segunda).
- b) Para las fiestas de Circuncisión y Epifanía, así como por la Natividad: *Coloquio para la noche de Navidad* que se representó en Sevilla por 1567; *Tragedia Lucifer furens in diem Circuncisionis Domini*, de Acevedo (Sevilla, 1563) y la farsa *Triumphus Circuncisionis* que pudo representarse en Medina o en Villagrán.
- c) Para el Corpus fueron hechas representaciones de mayor esplendor: *Dança para el Santíssimo Sacramento*; *Incipit parabola coena* (que trae una *actio intercalaris*); *Actio quae inscribitur Examen Sacrum*; *Diálogo sobre aquella parábola de san Lucas, 14 Homo quidam fecit coenam, etc.*; *Auto sacramental de Ruth*; *El casamiento dos veces y hermosura de Raquel*, etc.
- d) Por las fiestas patronales y de santos titulares: *In honorem divae Catherinae*; *Dialogus de Joanne Baptista*; *Tragedia de san Hermenegildo*.
- e) Por las visitas de superiores, entradas de reyes, obispos y otros altos personajes de la vida social o que tuvieron relación con la vida académica de los colegios: *In adventu Comitum Montisacutani Hispali* (1568); *In adventu Regis*; *In adventu hispalensis Praesulis D. Christoph. Roxeo ac Sandovalis*; *Colloquio que se representó en Sevilla delante del Illmo. Cardenal don Ro. de Castro quando lo hizieron protector de la Anunciata*; *Dialogus in adventu patris Romani visitatoris*.
- f) Por el fin de cursos, quizá el momento más importante de los mismos porque entonces se daban los premios y dignidades a los alumnos sobresalientes, seguramente con los padres de los estudiantes como público: *Ad gloriam sacratissimae Virginis in cuius Assumptione per vigilio huic comoediae imposita est suprema manu*; *Ad distribuenda premia*

certaminis literarii, Hispali, 1568; Égloga de Virgine deipara; Diálogo para la elección de un emperador; In distributionem praemiorum dialogus; Entremés de las oposiciones.

Los títulos de estas composiciones demuestran una de las marcas sustanciales del teatro de colegio: su eclecticismo. Dice García Soriano que

las comedias de colegio mostraron pronto una tendencia ecléctica, yuxtaponiendo primero y fundiendo después lo erudito y lo popular. Con amplitud absoluta, casi siempre en un mismo conjunto y en una misma obra, abarcaban la imitación clásica del drama humanístico (tragedias de Séneca y comedias de Plauto y Terencio), la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas (debates, moralidades y misterios) y las manifestaciones más ínfimas de la dramática popular (entremeses, églogas pastoriles, villancicos, danzas, etc.). Con tan heterogéneos elementos, combinados en mayor o menor proporción, según los casos, se formó si no un género dramático nuevo, sí un tipo inconfundible de producciones escénicas¹³.

Con los testimonios recolectados, García Soriano propuso una clasificación del teatro de colegio con particular énfasis en los temas tratados en las obras de la Compañía de Jesús:

- a) de imitación clásica
- b) representaciones alegóricas
- c) dramas teológicos
- d) dramas bíblicos y de vidas de santos
- e) dramática popular: “entremeses, pasos, diálogos pastoriles a lo Juan del Encina, villancicos, etc. Sobre todo, del entremés de colegio, ya como prólogo, introito o loa (*praefatio jocularis*), o como entreacto (*actio intercalaris* y ‘entretenimiento’), o simplemente como escenas episódicas entretejidas en la acción principal de las comedias”¹⁴.

En conjunto, “El teatro de colegio en España...” ha mostrado los hilos comunes en el tramado literario de la Compañía de Jesús en España. Más adelante examinaremos cuáles son las aportaciones para la construcción de un modelo teatral jesuita y cuáles de estas aportaciones sirven para aproximarnos al repertorio jesuita hispanoamericano.

¹³ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴ *Ibid.*, p. 271.

1.1.2. Nuevas ediciones del teatro jesuita

La “*Tragedia de san Hermenegildo*” y otras obras del teatro español de colegio, de Julio Alonso Asenjo¹⁵, representa un esfuerzo único hasta el momento en lengua española: ofrece la comedia alegórica del padre Pedro Pablo de Acevedo titulada *Comedia Metanea*; la *Dança para el Santísimo Sacramento*, auto sacramental de Juan Bonifacio; el *Coloquio de Moisés*, obra pastoril de Hernando de Ávila y su *Tragedia de san Hermenegildo*; por último, el *Diálogo hecho en Sevilla por el padre Francisco Ximénez, a la venida del padre visitador a las escuelas* del mismo Ximénez. Estas cinco obras se presentan como ediciones críticas, anotadas y acompañadas, en el caso de los textos latinos, con los originales en latín y traducciones al español. Aunque ya se habían preparado ediciones de algunos de estos títulos¹⁶, Alonso Asenjo revisa para esta edición los manuscritos donde se conservan los textos y corrige erratas que otras ediciones introducían, preparando una introducción particular a cada uno de los textos presentados.

La introducción general a los dos volúmenes aporta datos concretos sobre el teatro jesuita hispánico que conviene destacar. Primeramente, Alonso Asenjo señala que la historia del teatro jesuita inicia con las representaciones celebradas entre 1555 y 1556 en los colegios de Córdoba y Medina del Campo, centros donde por vez primera se hicieron representaciones con texto escrito *ex profeso* por maestros o alumnos de la orden; años antes, en el colegio de externos de Gandía también se habrían iniciado las prácticas teatrales de la Compañía en modalidades que se harían parte fundamental de la educación jesuita: “*declamationes* o recitaciones, *orationes* o discursos, panegíricos, la exposición pública e interpretación de enigmas; certámenes y disputas (*concertationes* o *disputationes*), funciones solemnes dialogadas, diálogos (*dialogi*) o coloquios (*colloquia*), etc.”¹⁷, composiciones las cuales tenían un contenido dramático, pero no la intencionalidad de representación que sí tendrían las obras de los siguientes años.

¹⁵ Julio Alonso Asenjo, ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo” y otras obras del teatro español de colegio*, 2 vols., UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, València, 1995.

¹⁶ La *Tragedia de san Hermenegildo* la había editado Jesús Menéndez Peláez en su libro *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, Gijón, 1995. E. González Pedroso publicó *Incipit parabola Coenae, Actio quae inscribitur Examen sacrum* y *Auto de la oveja perdida* de Juan Bonifacio (E. González Pedroso, ed., *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo xvii*, Atlas, Madrid, 1952); García Soriano negaba la autoría del *Auto de la oveja perdida* bajo las razones de que, como género, no reunía los distintivos del teatro escolar, a lo que Alonso Asenjo responde: “Pero yo no veo que el género *auto* tenga que presentar esos rasgos, cuando no es el colegio su *Sitz im Leben*” (“Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuita del Siglo de Oro: 1993-1997”, *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, 1997/1998, núms. 4/5, p. 418).

¹⁷ Alonso Asenjo, ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo”...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

El breve *corpus* que se reúne aquí apenas es muestra de estas obras que “pasaban de un colegio a otro y de uno a otro país [...], que [...] fueron representadas continuamente a lo largo de los años, ora en un mismo colegio, ora en varios, o que se adaptaban y rehacían”¹⁸. Breve como es, este conjunto de obras demuestra el significado que tuvo el teatro de los jesuitas en el mundo teatral español del siglo XVII: unos —García Soriano entre ellos— ven en él la fuerza que desencadenará el gusto por la comedia nueva; otros, Alonso Asenjo entre ellos, piensan en este movimiento teatral como un movimiento que afina un gusto ya existente, que crea un público y produce nuevos autores teatrales, más que como una fuerza detonadora.

Esas representaciones (dentro de la escuela del “Terencio cristiano”) tenían un objetivo bien claro: la educación de los alumnos. Autores como Miguel Venegas, uno de los primeros dramaturgos de la Compañía, se especializaban en escribir obras de temática bíblica. Los temas de estas obras, siguiendo el modelo clásico, respondían al entorno socioeconómico donde se encontraban fundados los colegios, por lo que el teatro jesuita

Será distinto en Córdoba (con ambiente conservador) y Sevilla (la gran metrópoli y centro cultural); en Medina del Campo (atención a los mercaderes: crítica del afán de enriquecimiento) y en Plasencia (gran espectáculo y riqueza de vestuario); en Cádiz (emporio comercial y puerto del comercio con América a fines del siglo XVI [...]) Y en Madrid, en cuyo colegio cursan estudios los hijos de los cortesanos y a cuyos espectáculos acudirán los mismos Reyes¹⁹.

Nos enfrentamos a un teatro que en sus orígenes no es profesional, que no cuenta con actores especializados ni con un *atrezzo* propio ni específicamente usado para la representación de sus obras:

La puesta en escena y la representación de este teatro es, como en la Edad Media, obra de aficionados (autores y actores), y va dirigida generalmente a todo un pueblo formado por distintos estamentos y grupos sociales, que participan de modo personal en el teatro. Sus hijos o conciudadanos son los actores e incluso, a veces, los autores. El público colabora proporcionando el vestuario, la utilería, etc.²⁰ [...] Es un teatro con abundancia de elementos

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ En la *Carta del padre Pedro de Morales* se testimonia esta curiosa práctica del préstamo de joyas para engalanar la iglesia novohispana de la Compañía con motivo de la representación del *Triunfo de los santos*: “No faltaron en esta sazón algunos encuentros y contradicciones con las cuales no se enflaqueció nuestro deseo, y así, con no menor instancia, tractamos de poner los medios más propinuos buscando perlas, joyas, sedas y otras cosas para adornar los relicarios y componer nuestra yglesia, y en breve tiempo y con tanta liberalidad que las personas a quien no se pedían se tenían por agraviadas y fue necesario avisar en los púlpitos que no diessen sus joyas sino a persona conocida de la Compañía” (Pedro de Morales, *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús*).

corales y musicales; los escenarios son a menudo múltiples. Los espectáculos suelen ser largos. Importan poco las unidades de tiempo y de espacio; alguna importancia pueden tener en las piezas de tema histórico; poca en las de tema bíblico e irrelevante en las piezas con amplio uso de la alegoría (moralidades), en las que todo el conflicto es interior. Etc.²¹

De acuerdo con los textos y las noticias que se han podido recoger, hay en España tres puntos centrales en la formación de la corriente teatral jesuita: en Plasencia se genera una tradición de representaciones religiosas públicas de la que no se han conservado textos; en Castilla la Vieja y Andalucía, los padres Juan Bonifacio y Pedro Pablo de Acevedo, respectivamente, sientan su escuela; por último, desde el colegio de Madrid se dejará sentir la más fuerte presencia del teatro jesuita hasta el siglo XVII.

Alonso Asenjo también señala cuáles eran los públicos que solían asistir a las representaciones de los jesuitas: por una parte se encontraba la familia de los alumnos; por otra, los religiosos del lugar; finalmente, la población cuando se trataba de festividades solemnes como la inauguración de colegios, celebraciones del Corpus, además de las ocasiones fijas para representar como la apertura de cursos en el día de san Lucas, o en las festividades de santa Catarina de Alejandría, patrona de los estudiantes, en los fines de cursos por la fiesta de la Asunción o de Santiago, en Navidad, a veces en la Cuaresma, en las fiestas patronales de la región donde estuviera el colegio y en las beatificaciones y canonizaciones. No todo este público era capaz de seguir una representación completamente en latín (García Soriano había destacado la importante función desempeñada por el Intérprete, personaje que aparece en muchas obras jesuitas latinas traduciendo al español el argumento de la obra presentada), pero a veces no era necesario que conociera esta lengua, pues los temas representados podían ser tan comunes para todos que resultaría fácil seguir la trama de las obras; además, señala Alonso Asenjo, este teatro abrió una brecha por donde se iban colando las lenguas romances (italiano, portugués, etc.), lenguas marcadas socialmente (catalán, vizcaíno) y las jergas, principalmente en aquellas partes que correspondían a los coros y entreactos, a los prólogos (bilingües en algunas ocasiones), en los

Para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy santo padre Gregorio XIII les embió. Con licencia en México por Antonio Ricardo, año de 1579, ed. de Beatriz Mariscal Hay, El Colegio de México, México, 2000, p. 4).

²¹ Alonso Asenjo, ed., *La "Tragedia de san Hermenegildo" ...*, op. cit., p. 19.

parlamentos de ciertos personajes, etc. Pero aun si la obra estaba totalmente en latín, los documentos donde se conservan noticias de estas representaciones enfatizan no tanto el texto, sino el espectáculo que se generaba: la música, los bailes, la escenografía, pero sobre todo el lujo del vestuario, por lo que el latín de las representaciones no era problema cuando lo que interesaba en un primer nivel era lo que se veía. Quizá por ser el texto teatral únicamente la guía de un espectáculo mayor, hay tan pocas obras conservadas y es hoy tan poco apreciado el teatro de los jesuitas. Finalmente, el resultado de estas representaciones era captar alumnos, mecenas y tal vez nuevos miembros de entre los asistentes. Se trata de un teatro siempre ligado a otros eventos de la vida social y académica.

Generalmente el número de actores en estas obras era grande, lo más numeroso posible, de modo que la mayor cantidad de alumnos se beneficiara con estas actividades teatrales. Alonso Asenjo recuerda, por ejemplo, que en la representación del *Constantinus* (Munich, 1574) se congregó el extraordinario número de mil actores; ochenta, más o menos, en el caso de la *Tragedia de san Hermenegildo*. Su duración oscilaba entre las tres o cuatro horas, pero no era extraño que hubiera representaciones de cinco y hasta ocho horas, incluso de dos o tres días consecutivos.

Los personajes de algunas de estas obras corresponden a edades convenientes para ser representados por los jóvenes alumnos de los colegios (pajes, estudiantes) y el tema de muchas de estas piezas se dedica a retomar la vida estudiantil (alumnos vagos, holgazanes, diligentes, pícaros, simples, etc.). Alonso Asenjo añade a la enumeración de rasgos del texto dramático lo que llama “elementos de amenización”, que finalmente son también pasajes cómicos que terminan por evolucionar como entreactos o entretenimientos, algunos de los cuales tienen hasta 2000 versos (la *actio intercalaris* de la *Tragedia de san Hermenegildo*). Enlazados con el texto muchas veces se encuentran juegos de niños, que tienen lugar en el escenario, así como juegos verbales, tradicionalmente pullas derivadas de los juegos de escarnio, que en el texto se introducen bajo la denominación de “coplas”, “coplas repentinas” o “burlas chocarreras”.

Una de las aportaciones más útiles de la introducción de Alonso Asenjo es el “Catálogo cronológico de las obras del teatro de colegio (siglo XVI)”, en el que hace un recuento de los títulos que se conservan y de las obras de las cuales se tiene noticias, y con el que se ofrece al investigador una de las mejores herramientas para adentrarse en el teatro jesuita hispánico.

1.2. Hispanoamérica: ediciones y reediciones

Dado el particular desarrollo de la orden en México —expulsada de las tierras españolas por real decreto el 2 de abril de 1767; restaurada en México en 1816; expulsada de nuevo pocos años después (desde 1820, con intermitentes reivindicaciones y supresiones) a causa de las políticas laicizantes y finalmente restablecida en el XX (aunque con saltos intermitentes también desde 1874 a 1911)—, su documentación ya mal cuidada desde la colonia quedó expuesta a las inclemencias del tiempo en los colegios abandonados: manuscritos, cuadernos, cartapacios, se perdieron o esparcieron en lugares donde permanecen ignorados²². Conocemos sermones, gramáticas, diccionarios, relaciones y sabemos de su teatro y poesía pero, como en España, casi la totalidad de esta producción, cuando existe, permanece manuscrita.

Hasta el momento, muchas recopilaciones de la literatura colonial contemplan exclusivamente la producción neolatina de la Compañía como ejemplo de los avances novohispanos en esa materia: la retórica jesuita, el clasicismo de su latín, despertó la sincera admiración de muchos investigadores mexicanos. Mucho de este material, como dije, permanece manuscrito²³. De estas investigaciones basta recordar los dos grandes trabajos de Ignacio Osorio Romero sobre el latín en Nueva España²⁴.

La más conocida de las obras teatrales jesuitas novohispanas es, sin duda, el *Triunfo de los santos*. Aunque desde el siglo XIX había referencias a esta pieza, parece que ninguno de los historiadores de la literatura mexicana de principios del XX había tenido acceso directo a ella. Dice Francisco Pimentel del *Triunfo*, equivocando argumentos y haciendo de la obra dos textos independientes:

De fines del siglo XVI se citan dos autos escritos por los jesuitas: el argumento de uno era la persecución de la Iglesia por Diocleciano, y el otro el triunfo de los cristianos con el

²² Ignacio Osorio Romero proporciona índices bibliográficos de lo que fueron estos amplios acervos jesuitas en su *Historia de las bibliotecas novohispanas*, Secretaría de Educación Pública, México, 1987, pp. 61-99.

²³ Esta situación de la literatura novohispana la expone José Quiñones Melgoza en su “Poesía neolatina novohispana del siglo XVI, quehaceres y rehaceres” (en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, eds., *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 339-360). Menciona algunos textos poéticos jesuitas que merecerían la atención de los investigadores.

²⁴ El primero de ellos, de 1979, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, y el segundo, de 1980, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1572-1767)*, ambos publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México.

imperio de Constantino. Se representaron en las fiestas de 1578 a que nos referimos en el capítulo anterior, y parece que aun queda algún raro ejemplar de ellos, impreso²⁵.

Enrique de Olavarría y Ferrari despacha en un párrafo de su vasta obra lo que sabía de esta pieza:

en 1578 y en el Colegio de los Jesuitas, se representó por los alumnos una *Tragedia* en cinco actos, que existe impresa, intitulada *Triunfo de los santos*, en que se representa la persecución de Diocleciano y la prosperidad que se siguió con el imperio de Constantino. Figuran en esa obra san Silvestre Papa, Constantino, Daciano, Cromacio, san Pedro, san Doroteo, san Juan, san Gorgonio, Albino, Olimpio, un nuncio y un secretario, la iglesia, la fe, la esperanza, la caridad, la gentilidad, la idolatría y la crueldad²⁶.

Dos comentarios. El primero: aunque resulta evidente que Olavarría y Ferrari estaba al tanto de la realidad textual del *Triunfo*, seguía considerándolo poco significativo para su historia del teatro y de ahí las muy breves líneas que, como Pimentel, dedicó a la tragedia. En segundo lugar, este conocimiento del *Triunfo* es muy relativo, pues pese a la relación precisa de personajes que aparecen en su descripción del texto, Olavarría y Ferrari pudo consultar la *Bibliografía mexicana del siglo xvi* de Joaquín García Icazbalceta, publicada en 1886 (apenas un año después de la *Historia crítica* de Pimentel, por tanto éste no pudo usarla), y donde se hacía una descripción detallada del impreso del *Triunfo de los santos*²⁷. Menos probable me parece que Olavarría y Ferrari hubiera tenido en sus manos el *Triunfo*, como definitivamente tampoco lo conoció directamente Pimentel o de otra manera éste no habría expresado su incertidumbre con aquello de que “parece que aun queda algún raro ejemplar de ellos, impreso”.

Para 1935, José Rojas Garcidueñas publicaba su estudio *El teatro de Nueva España en el siglo xvi*, primer intento serio y completo de investigación histórica sobre el teatro novohispano.

²⁵ Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura mexicana y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días [...] siendo la primera que se publica sobre tan interesante asunto*, Enseñanza, México, 1885, p. 59. A pesar de la raquítica información sobre el *Triunfo*, Pimentel pasa lista a otros jesuitas cuya labor como oradores y poetas le parece meritoria en las letras novohispanas: Esteban Aguilar, Pedro Salceda, Juan Martínez de la Parra, Pedro Avendaño, Gaspar Reyes, Tomás Escalante, Juan Goicoechea, Nicolás Segura y Julián Parreño, en oratoria; Bernardino de Llanos, Tomás González, Castroverde, Nicolás Guadalajara, Matías de Bocanegra, Vallarta, Clavijero, Iturriaga, José L. Anaya, Alegre, Landívar y José Agustín Castro, en poesía.

²⁶ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, 3ª ed. ilus. y puesta al día de 1911 a 1961, pról. de Salvador Novo, Porrúa, México, 1961, t. 1, p. 8.

²⁷ Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo xvi. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México*, 2ª ed. rev. y aumentada, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 [1ª ed., 1886], pp. 301-308.

Ya desde el primer párrafo del capítulo cuarto, “Representaciones en colegios de jesuitas”, señalaba Rojas Garcidueñas la constante respecto al teatro jesuita que hasta entonces había en las historias literarias y ofrecía una valoración novedosa del mismo:

Generalmente los autores que esta materia han tratado descuidan el punto de las representaciones en los Colegios de la Compañía de Jesús, descuido que nos parece injustificado ya que, desde los primeros años de su establecimiento en Nueva España, los Jesuitas comprendieron la gran importancia de las representaciones teatrales y en ellas pusieron tanto empeño como en las academias literarias y actos públicos que alcanzaron gran fama y renombre²⁸.

Como Pimentel y luego Olavarría y Ferrari, la obra a la cual Rojas Garcidueñas dedica ese capítulo es el *Triunfo de los santos*. Nos enteramos aquí de las dificultades que había para consultar el texto del *Triunfo*, pues como Rojas Garcidueñas habla sólo de oídas o más precisamente citando la descripción que había dado en el XIX García Icazbalceta dentro de su *Bibliografía mexicana*, justifica ese vacío de su investigación explicando que a sabiendas de la existencia en la Ciudad de México del ejemplar que consultara el bibliógrafo mexicano, “hemos tropezado con insuperables dificultades para su consulta, por lo cual no hemos podido realizar nuestro deseo de hacer un estudio detallado de la obra en cuestión”²⁹. Cuáles hayan sido estas dificultades, no lo dice nunca Rojas Garcidueñas.

El capítulo cierra con la apretada enumeración de otras obras jesuitas anteriores al siglo XVII: una representación a lo divino en honor del virrey Luis de Velasco en 1590, una representación que tomaba como tema un pasaje de la vida de san Hipólito en 1594, un coloquio de apertura de cursos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en 1595, representaciones para homenajear a fray Ignacio de Santibáñez, primer obispo de Filipinas, y a Bartolomé Lobo Guerrero, inquisidor mayor de México y arzobispo de Nueva Granada (sin duda una de las dos piezas que conocemos de Bernardino de Llanos), además de representaciones para celebrar la dedicación del templo del Espíritu Santo en Puebla en 1600.

Quien finalmente pudo consultar el *Triunfo* para hacer la primera edición moderna de él fue Harvey Leroy Johnson. En su tesis doctoral *An edition of “Triunfo de los santos” with a*

²⁸ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo xvi*, Imprenta de Luis Álvarez, México, 1935, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

*consideration of Jesuit school plays in México before 1650*³⁰, aparecida seis años después del estudio de Rojas Garcidueñas, Johnson incluye un estudio introductorio sobre el teatro jesuita novohispano, una lista de obras representadas por la Compañía hasta 1650 y el texto del *Triunfo*.

Probablemente las repercusiones del estudio de Johnson no habrían llegado a conocerse en el mundo académico de México de no haber sido por los comentarios que hizo José Rojas Garcidueñas en la segunda edición de *El teatro de Nueva España en el siglo xvi*³¹. En líneas muy generales, Rojas Garcidueñas tiene claro ahora que las representaciones de la Compañía de Jesús enriquecieron las fiestas novohispanas del Corpus y de las casas de comedias. En el quinto capítulo de su libro, “Representaciones en colegios de jesuitas y el *Triunfo de los santos*”³², Rojas Garcidueñas resaltaba la manipulación que los autores jesuitas hacían del vestuario, la música y la métrica para conmover el ánimo del público. Al parecer, Rojas Garcidueñas conoció el *Triunfo* directamente y luego a través de la edición de Johnson, de cuyo estudio introductorio se sirvió para elaborar no sólo el capítulo citado de *El teatro de Nueva España*, sino también gran parte de su “Prólogo a la *Tragedia del triunfo de los santos*” en el libro *Tres piezas teatrales del virreinato*³³.

Alfonso Reyes también dedicó unas líneas al teatro jesuita en su ensayo *Letras de la Nueva España*: “teatro humanístico, tanto en castellano como en latín, que llega a adoptar el extremo culto y renacentista de las cinco jornadas”³⁴; quizá también se dirigió contra las manifestaciones de la Compañía de Jesús cuando dijo que “aquel inmenso empeño de la educación escolar [...] desviaba sin remedio la poesía hacia el ejercicio de la retórica. La poesía se acicala de erudición”³⁵. Pero aun tratándose de juicios poco favorables para el teatro jesuita, cabe destacar la primera de sus consideraciones citadas, ya que en ella Reyes traza una línea continua entre las prácticas teatrales novohispanas de la Compañía y las corrientes dramáticas del

³⁰ Harvey Leroy Johnson, *An edition of “Triunfo de los santos” with a consideration of Jesuit school plays in México before 1650*, tesis de doctorado, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1941.

³¹ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo xvi*, 2ª ed., pról. de José Rojas Garcidueñas, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.

³² *Ibid.*, pp. 72-110.

³³ En José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom, eds., *Tres piezas teatrales del virreinato*. “*Tragedia del triunfo de los santos*”, “*Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*”, “*Comedia de san Francisco de Borja*”, próls. de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, pp. 1-33.

³⁴ Cito *Letras de la Nueva España* por su edición en: Alfonso Reyes, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, t. 12, p. 330.

³⁵ *Ibid.*, p. 334.

Siglo de Oro español. Conviene tener presente esta postura de Reyes, pues luego del trabajo de Rojas Garcidueñas señalando la originalidad del *Triunfo*, quedaba en el lector la idea de que esta única obra abría nuevos caminos para el teatro novohispano; el optimismo hacía que Rojas Garcidueñas olvidara la dependencia cultural de Nueva España en el siglo XVI.

Quizá menos conocidas en la historiografía literaria mexicana que las reflexiones de Alfonso Reyes y Rojas Garcidueñas, las de José Juan Arrom contribuyeron igualmente a la revalorización del teatro jesuita. En su *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*³⁶, Arrom desarrolla las similitudes entre el teatro jesuita novohispano y el teatro español peninsular. Siguiendo muy de cerca a Bonilla y San Martín³⁷, Arrom afirma que las obras escolares o de colegio tuvieron un desarrollo y un peso semejante al de las representaciones evangelizadoras y criollas. El género escolar en los virreinos americanos se nutría principalmente de la corriente latinizante proveniente de los colegios jesuitas (fundados en el Perú en 1568; en Nueva España por 1572). Como espectáculo, el teatro escolar jesuita, según Arrom, procuraba no perder el objetivo básico de ejercitar a los alumnos en la retórica y, a pesar de su desarrollo, no influyó más allá de las zonas aledañas a las instituciones educativas de la Compañía, ni siquiera cuando la paulatina castellanización de la producción teatral escolar pudo haber abierto nuevos espacios de representación para estas prácticas, “quedando así muy limitado su influjo tanto en la vida de la colonia como en la formación de una tradición teatral”³⁸.

Arrom ofrece como muestra de su exposición el *Triunfo de los santos* y su valoración de la obra coincide con la de Rojas Garcidueñas al considerar que la pieza no puede caracterizarse en ninguno de los rubros establecidos hasta entonces en el espacio literario novohispano. La más evidente contradicción entre lo que dice Arrom y lo que se ha dicho del *Triunfo* tiene que ver con la influencia del teatro jesuita y la formación de una tradición literaria. Con los datos proporcionados por Rojas Garcidueñas y la noticia de que el *Triunfo* se tuvo que representar una vez más porque el público así lo pidió, Arrom debió admitir que la influencia teatral de la Compañía no fue tan escasa como él suponía, sino que empezaba a formar o ya lo había hecho un

³⁶ José Juan Arrom, *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, Andrea, México, 1967 [1ª ed: *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956].

³⁷ Adolfo Bonilla y San Martín, “El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Librería y Casa Editora Hernando, Madrid, 1925, t. 3, pp. 142-155.

³⁸ Arrom, *Historia del teatro...*, *op. cit.*, p. 34.

gusto por cierto tipo de manifestaciones dramáticas. Si el público pidió ver el *Triunfo* una vez más, ¿no podría pensarse que detrás de esa petición subyacía una forma de ver el teatro que ciertamente pudo resultar novedosa en Nueva España, pero que ya no era tan original en la Península donde se asentaba con fuerza el cimiento de la tradición teatral jesuita?

Othón Arróniz tiene puntos de contacto con Rojas Garcidueñas. Su *Teatro de evangelización en Nueva España*³⁹ se ocupa de las prácticas teatrales que crearon las órdenes mendicantes para inculcar a los indígenas americanos. Arróniz es más integrador que Fernando Horcasitas, cuyo *Teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*⁴⁰ le sirve de base. Arróniz incluye, en la segunda sección de su libro, un estudio sobre el teatro jesuita como etapa siguiente de la evangelización y presenta como muestra de esta práctica la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* de Juan de Cigorondo.

En la bibliografía de Arróniz no es extraño encontrar el tema del teatro jesuita, que consideraba fundamental en el desarrollo del drama español durante el siglo XVII⁴¹. Para Arróniz, los espectáculos de evangelización franciscanos difieren del teatro evangelizador jesuita⁴² en grado tal, que opta por denominar las aportaciones dramáticas jesuitas como “teatro de catequización”, el cual define como un drama dirigido “al público letrado, al poderosamente económico o al políticamente influyente en los destinos del nuevo reino”⁴³. Bajo este rubro incluyó el *Triunfo de los santos*.

Una diferencia fundamental separa las opiniones de Rojas Garcidueñas y de Arróniz: este último demostró (como Henríquez Ureña) la participación de la Compañía en la producción teatral de evangelización, que parecía dominio privilegiado de los franciscanos. Ambos estudiosos coincidieron en señalar, primero, la existencia de un teatro religioso novohispano, heredero de lo medieval y de lo precolombino (consecuente con las propuestas de Horcasitas). Pero es Arróniz, en segundo lugar, quien dividió la producción dramática religiosa en lo

³⁹ Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.

⁴⁰ Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, pról. de M. León-Portilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.

⁴¹ Véase, por ejemplo, su libro *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.

⁴² No me queda claro si Arróniz distingue o no las prácticas teatrales de los colegios jesuitas de las representaciones que la misma Compañía realizaba fuera de ellos y que, propiamente, corresponderían a lo que al parecer propone como teatro evangelizador jesuita.

⁴³ Arróniz, *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*, p. 153.

propiamente evangelizador y lo perteneciente a una nueva forma de teatro religioso, el de catequesis, rango en el cual los jesuitas tomaron la delantera.

En su *Historia de los espectáculos en Puebla: fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos xvi y xvii*, Armando de María y Campos ofrece un sucinto recorrido por el teatro poblano que deja la impresión de haber leído más una novela costumbrista que una investigación meticulosa, apariencia reforzada cuando el autor declara: “Hemos procurado unir, con deducciones apoyadas en el ambiente de la época, los jalones documentales de que hemos dispuesto para dar al conjunto la necesaria congruencia sin por ello caer en lo infundado e imaginativo”⁴⁴. Lo rescato aquí por su capítulo “El teatro de los jesuitas”, en el cual no da cuenta de lo que hacía la Compañía en Puebla, sino que retoma lo que ocurría en España (el colegio de Medina, el de Plasencia) y narra algunas anécdotas como la carta de Juan de la Plaza al general Aquaviva donde el primero cuenta su experiencia con los alumnos poblanos y el teatro⁴⁵. Aunque no da fuentes bibliográficas (salvo en casos muy particulares), no resulta difícil encontrar por momentos parecidos con otras obras, como la de Olavarría y Ferrari.

Pedro Henríquez Ureña ofrece en “El teatro de la América española en la época colonial”⁴⁶ otra visión panorámica del teatro virreinal que no puede soslayarse. A lo largo de este ensayo, Henríquez Ureña se ocupa del teatro en el sur del continente americano y aunque demuestra un profundo conocimiento de los textos, la taxonomía que emplea para clasificar tanto las noticias como las obras conservadas (una combinación que no resulta productiva en su ensayo) puede resultar confusa: teatro de evangelización, espectáculos catequísticos, dramas indígenas, religiosos españoles y laicos, representaciones públicas son algunos de los términos que utiliza a lo largo de su texto. Dos datos son de gran importancia para apreciar el desarrollo teatral jesuita en Sudamérica: el primero, que en las misiones jesuíticas de los guaraníes en Paraguay y Argentina se enseñaron diversas “danzas de cuentas”, un tipo de baile dramatizado⁴⁷; en segundo lugar, que los jesuitas redactaron obras teatrales en lenguas como el aimara y el

⁴⁴ Armando de María y Campos, *Historia de los espectáculos en Puebla: fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos xvi y xvii*, Talleres Gráficos del Instituto Politécnico Nacional, México, 1978, p. 30.

⁴⁵ Los alumnos le entregaban las primeras partes de obras de teatro en latín, diciendo que las acabarían en la misma lengua, pero cuando llegaba el momento de representar, se ejecutaban totalmente en español.

⁴⁶ Cito por la edición en *Obra crítica*, ed. de E. S. Speratti Piñero, pról. de J. L. Borges, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 698-718.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 700.

quechua: el inca Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios reales*, cuenta cómo los jesuitas escribieron una comedia en honor de la Virgen María en aimara, un diálogo sobre la fe y otro sobre el niño Jesús (ambos al parecer en quechua), y lo que pudo haber sido un primitivo auto sacramental en español y quechua. Estos testimonios —cuya existencia puede explicarse por la presencia jesuita justo al final del momento de conquista en el sur americano⁴⁸— contrastan con la impresión que durante un cuarto de siglo había dejado Rojas Garcidueñas: que el teatro de los jesuitas era el *Triunfo de los santos*; además, confirman con hechos la incursión de la Compañía de Jesús en el teatro evangelizador. Con la revisión histórica de Henríquez Ureña se puede asegurar que hubo una primera literatura dramática jesuita bilingüe, próxima al teatro de evangelización franciscano por el idioma, náhuatl, en que se escribía, por el público al que se dirigía y por las influencias indígenas que conformaban el sustrato de los autores de la Compañía.

Entre las historias de la literatura hispanoamericana, una de las más importantes es la coordinada por Luis Íñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*, porque reúne ensayos de especialistas en temas y épocas. En el primer tomo de esta historia, dedicado a la época colonial, encontramos un ensayo de Kathleen Shelly y Grínor Rojo que resulta un excelente resumen de la evolución que la crítica literaria ha experimentado en torno al teatro americano de los siglos XVI y XVII⁴⁹. Shelly y Rojo destacan el empleo recurrente de cierta clasificación en los estudios de dramaturgia colonial, pero vuelven a ella para agrupar el *corpus* del drama virreinal en teatro misionero, escolar y criollo. Respecto a los temas, señalan que “casi toda la creación dramática del siglo XVI gira alrededor de [...] asuntos [...] que se vinculan [...] a la difusión y realce de la doctrina católica”⁵⁰. Afirman, por otra parte, la muy alta probabilidad de que la Compañía sí haya participado en el teatro de evangelización novohispano, en vista de los testimonios conservados en las misiones paraguayas y argentinas como indicó Henríquez Ureña, pero con mayor cautela que éste, afirman que se carece de datos concretos sobre sus contenidos.

⁴⁸ En Nueva España, la evangelización jesuita ocurrió a fines del siglo XVI, con la fundación de exitosas misiones en el norte (al lado de las franciscanas, en declive) que seguirían funcionando hasta el XVIII, cuando se hacen cargo de ellas órdenes mendicantes como la franciscana. Véase Antonio Rubial García, *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 258 ss.

⁴⁹ Kathleen Shelly y Grínor Rojo, “El teatro hispanoamericano colonial”, en Luis Íñigo Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 319-352.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 319.

Con dos piezas jesuitas, Shelly y Rojo abordaron la producción teatral de la Compañía: el *Triunfo*, muestra del teatro de colegio —alegórico, para criollos y españoles, con variadas formas de versificación, con artificios retóricos y despliegues sanguinarios senequistas— y la *Comedia de san Francisco de Borja* —primer ejemplo en las colonias de un género popular en España: la comedia de santos—. Con base en ambas obras afirmaron que, a diferencia de la dramaturgia escrita en el interior de otras órdenes religiosas, el público del teatro escolar novohispano a veces estaba compuesto por la clase alta española y criolla, y los temas de las obras representadas “versaban habitualmente sobre las vidas de los santos predilectos de la Compañía de Jesús”⁵¹.

Para José Quiñones Melgoza, el teatro novohispano presenta “dos direcciones: *teatro catequístico* o *de evangelización*, para los indígenas, a menudo utilizado [...] para celebrar festividades religiosas y edificar, divirtiéndolos, a los [...] avecindados españoles; y *teatro de festejo*, para conmemorar algún acontecimiento social de la Nueva España o de la Península”⁵². En ambos casos se observa una interacción continua entre la evangelización y el festejo, interacción que permitió el desplazamiento de elementos religiosos y de diversión hacia uno u otro de los tipos dramáticos indicados⁵³. El teatro colonial estaría caracterizado por la permeabilidad entre sus variedades dramáticas, más que por rasgos individuales y estéticos en cada una de esas clases. Respecto a los jesuitas y su literatura dramática, Quiñones afirmó que se trató de “*Teatro [...] de festejo* también y, en su generalidad, *religioso*; pero en el cual tendrá gran importancia para el aprendizaje [...] el teatro en latín, clásico, por decir así, de enseñanza”⁵⁴. Queda expuesto con esto el interés de Quiñones Melgoza hacia el teatro jesuita como herramienta pedagógica.

En cuanto a las ediciones, en 1992 apareció la colección *Teatro Mexicano: Historia y Dramaturgia* del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la primera serie en México en dedicar dos volúmenes al teatro jesuita. Se trata, en líneas generales, de reimpressiones que ponen en circulación los textos agotados ya en sus ediciones primeras. Este es el caso del *Coloquio de los últimos reyes de Tlaxcala* y de la *Comedia de san Francisco de Borja*, así como de *Sufrir*

⁵¹ *Ibid.*, p. 329.

⁵² Cito por José Quiñones Melgoza, “Introducción”, en Bernardino de Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo xvi), y otros poemas inéditos*, introd. y trad. de J. Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982, p. xx.

⁵³ Está por demás apuntar que el entrecruzamiento de lo religioso con lo laico (a esta categoría parece referirse Quiñones Melgoza) fue la constante del mundo novohispano hasta el siglo XVIII.

⁵⁴ Quiñones Melgoza, “Introducción”, *op. cit.*, p. xxii.

para merecer, que ya habían aparecido reunidas en el citado *Tres piezas teatrales del virreinato*, con introducciones de Rojas Garcidueñas y de Arrom, sumamente difícil de conseguir para 1992. Las tres obras se reunieron en esta nueva colección bajo el título de *Teatro profesional jesuita del siglo xvii* con introducción general de Elsa Cecilia Frost⁵⁵. Con el título de *Teatro escolar jesuita del siglo xvi*⁵⁶ aparecieron reunidos el *Diálogo en la visita de los inquisidores* y la *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (siglo xvi)* de Bernardino de Llanos⁵⁷, el *Triunfo de los santos* y la *Égloga pastoril* de Cigorondo que ya había publicado Arróniz en su *Teatro de evangelización en Nueva España*. En *Teatro escolar jesuita* destaca la introducción general de Quiñones Melgoza y las reimpresiones de los estudios (del propio Quiñones Melgoza) que llevaba cada diálogo en los respectivos volúmenes de la ya citada colección *Cuadernos*.

A pesar de las objeciones que pueden achacarse a la colección *Teatro Mexicano* —la principal, que sean más bien reimpresiones sin anotar o escasamente anotadas—, es cierto que refleja una nueva percepción de la dramaturgia en México al reconocer, ante la historia literaria de Nueva España, el valor de un conjunto de obras generalmente menospreciado como el teatro de la Compañía de Jesús.

Luego de esta colección, el *Triunfo* ha reaparecido en otras, siempre con la intención de difundir el texto y no con la finalidad de ofrecer un material apropiado para el estudio. Asimismo, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ha puesto en su sitio Web una versión electrónica del *Triunfo*⁵⁸ y otra de la *Comedia de san Francisco de Borja*⁵⁹, ambos textos tomados del *Teatro escolar* y *Teatro profesional jesuita* mencionados. Ninguna de estas novísimas versiones representa avances en los aspectos de crítica textual, sólo la facilidad de acceder a dos muestras

⁵⁵ Elsa Cecilia Frost, *Teatro profesional jesuita*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

⁵⁶ José Quiñones Melgoza, *Teatro escolar jesuita*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

⁵⁷ Los diálogos de Llanos aparecieron publicados como volúmenes consecutivos en la colección *Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos* de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1975 —Bernardino de Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (siglo xvi)*, introd. y trad. de J. Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México— y 1982 —Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores...*, *op. cit.*

⁵⁸ *Triunfo de los santos*, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1593>>, 1 de diciembre del 2001.

⁵⁹ *Comedia de san Francisco de Borja*, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1582>>, 1 de diciembre del 2001.

del teatro novohispano y algunas ventajas de los textos electrónicos: búsqueda, selección, citación, portabilidad, pero todavía no contienen, por ejemplo, referencias bibliográficas hipertextuales, ni foros de discusión activos hasta la fecha de consulta. Tampoco ofrecen posibilidades de un motor de búsqueda elaborado y, al parecer, están en formato Html, poco competitivo con los estándares que emplean XLM o Tei⁶⁰.

La más reciente edición de una obra teatral jesuita novohispana es otra vez del *Triunfo*, pero ahora con la totalidad de la relación de fiesta de la que formaba parte: la citada *Carta del padre Pedro de Morales* publicada por El Colegio de México. Esta publicación, por el hecho de presentar al *Triunfo* dentro de su contexto textual primigenio, es de valor insuperable, además de que subsana errores de transcripción transmitidos desde la edición de Johnson. La *Carta* (que desde siempre fue de acceso difícil) ofrece tantos ángulos desde los cuales puede estudiarse que no podía pedirse a la editora que hiciera más que un recuento de algunos aspectos destacados del documento. La introducción de Beatriz Mariscal recorre varios de los aspectos literarios de la *Carta*: los certámenes poéticos, la emblemática, las representaciones teatrales. El texto de la *Carta*, anotado quizá no como se esperaría (notas con traducciones de pasajes latinos, referencias bíblicas, observaciones acerca de las grafías y aspectos del vocabulario; no hay referencias a otros textos de la orden, ni ubicación bibliográfica de los intertextos), será eje de múltiples investigaciones que desde ahora prometen centrar al teatro jesuita como parte de los contextos festivos de Nueva España.

Cuatro tesis han abordado el tema del teatro jesuita. La tesis de licenciatura de Edith Padilla Zimbrón, *Vida de san Ignacio de Loyola*⁶¹, adolece de varias erratas que merecen corrección para depurar el texto de esta obra, a mi juicio de gran valor para la historia del teatro novohispano; la misma autora presentó la segunda parte de esta extensa obra en su tesis de maestría titulada *Teatro jesuita novohispano. "Vida de san Ignacio. Comedia segunda"*⁶². La tercera, de quien esto escribe, titulada "*Comedia a la gloriosa Magdalena*", de Juan de

⁶⁰ Véase sobre este asunto el importante trabajo de José Luis Canet y Ricardo Serrano, "Norma-recomendación de la Asociación Internacional Siglo de Oro sobre ediciones de textos electrónicos áureos", DE <<http://www.uqtr.ca/aiso/ESPECIAL/NormaTextosE.htm>>, 5 de febrero del 2004.

⁶¹ Edith Padilla Zimbrón, *Vida de san Ignacio de Loyola*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993. El texto de la primera parte de la *Vida* puede consultarse en mi transcripción del manuscrito en formato HTML y PDF en la DE <<http://www.geocities.com/aarteagaa/>>.

⁶² Padilla Zimbrón, *Teatro jesuita novohispano. "Vida de san Ignacio. Comedia segunda"*, tesis maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

Cigorondo (1560-¿1609?). Edición y estudio, ofrece un breve panorama del teatro jesuita en Nueva España y una versión del texto indicado fijado con base en uno de dos manuscritos conocidos donde se encuentra la obra⁶³. Finalmente, la tesis de licenciatura de Dala Fabiola Hernández Reyes, *La “Comedia de san Francisco de Borja”*, estudia el teatro jesuita novohispano para dedicarse en segundo lugar a un extenso estudio sobre la obra de Bocanegra y el contexto político-festivo en 1640⁶⁴.

De trascendencia modesta, pero no por ello menos importantes en la formación del panorama teatral jesuita novohispano, son dos artículos que presentan sendos textos teatrales de la Compañía. El primero contiene el *Encomio quinto* de Cigorondo. Lo presenta y anota Humberto Maldonado⁶⁵. El segundo texto es el *Juego entre quatro niños a la venida del padre provincial y sus compañeros* que presenta Margit Frenk⁶⁶. La editora lo atribuye a Juan de Cigorondo con pocos argumentos. La trascendencia de estos dos pequeños textos estriba en su temática lúdica, lo que los coloca como muestras de esos entretenimientos hispánicos a los que se han referido críticos como García Soriano.

1.3. Valoración de la crítica

El *corpus* publicado del teatro jesuita producido en el centro de la provincia mexicana es reducido: el *Triunfo*, los dos diálogos de Llanos, la *Égloga pastoril* y la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo, la *Comedia de san Francisco de Borja* de Bocanegra y una *Vida de san Ignacio* parcialmente editada. *Sufrir para merecer* y el *Coloquio de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, aunque están incluidas como obras jesuitas en la colección *Teatro mexicano*, quedan

⁶³ Alejandro Arteaga Martínez, “*Comedia a la gloriosa Magdalena*”, de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?). Edición y estudio, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998. Puede consultarse el texto de la *Comedia* en la DE <<http://www.geocities.com/aarteagaa/>>.

⁶⁴ Dala Fabiola Hernández Reyes, *La “Comedia de san Francisco de Borja”*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

⁶⁵ Humberto Maldonado Macías, “El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo”, *Literatura Mexicana*, 4 (1993), 181-194. Véase también el interesante estudio que el mismo investigador preparó bajo el título de “Un temprano juguete teatral del padre Juan de Cigorondo escrito en Guadalajara”, en José Quiñones Melgoza y Ma. Elena Victoria Jardón, eds., *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado Macías*, presentación de F. Curiel Defossé, semblanza biográfica por L. Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 173-189.

⁶⁶ Margit Frenk, “El *Juego entre quatro niños*, ¿de Juan de Cigorondo?”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), 529-554.

al margen del *corpus* por no ser de atribución segura: la primera se encontró entre los papeles de Bocanegra, pero más que obra de su mano, parece que el jesuita debía censurarla; el *Coloquio* se atribuye a un tal Cristóbal Gutiérrez de Luna, quien pudo ser jesuita, pero no consta este hecho.

Aunque es poco, con la investigación de Alonso Asenjo y de los historiadores e investigadores mexicanos podemos hacer algunas observaciones. La primera de ellas tiene que ver, por supuesto, con el uso del latín: como en España, el teatro en latín fue la herramienta pedagógica básica en los cursos de la Compañía. Pero en la situación colonizadora en que se desarrolla el teatro jesuita en México, podría hablarse de otros entornos de representación más allá de los colegios, como ocurría en Brasil durante el XVI: donde el teatro de la Compañía “foi ante de mais nada um teatro engajado, e destinado a um público tríplice: o indígena, a ser cristianizado; o colono, a ser reconduzido ao bom caminho [...]; e, finalmente, o estudante, a ser educado”⁶⁷. Quiñones Melgoza coincide en este sentido cuando afirma en la “Introducción” al *Diálogo en la visita de los inquisidores* de Llanos, que hubo en Nueva España un teatro de festejo, presentado en celebraciones civiles o religiosas, y escrito en la lengua del poder (de lo contrario, pocos españoles habrían obtenido algún provecho o entretenimiento); un teatro de evangelización, escrito en lenguas autóctonas de regiones colonizadas y para un público primordialmente indígena a quien se buscaba adoctrinar (en el caso jesuita, sin testimonios conocidos hasta el momento, salvo los relatos de cronistas como Pérez de Rivas); y el teatro de la Compañía de Jesús, de intención didáctica, para sus estudiantes, en latín.

En la “Introducción” al volumen *Teatro escolar jesuita del siglo xvi*, Quiñones Melgoza cataloga algunas de las obras jesuitas novohispanas considerando el lugar donde posiblemente se representaron, el tipo de público a quien iban dirigidas y la lengua en que se escribieron⁶⁸:

- a) El *Triunfo de los santos*, en español, parte de una fiesta barroca —es decir, dirigida a un público amplísimo—, conserva rasgos cultos en el lenguaje y sigue, en su estructura, las normas trágicas del teatro renacentista italiano. Se representó en la iglesia anexa al colegio de San Pedro y San Pablo.

⁶⁷ Lothar Hessel y Georges Raeders, *O teatro jesuítico no Brasil*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1972, p. 97.

⁶⁸ Quiñones Melgoza, *Teatro escolar jesuita...*, *op. cit.*, p. 18.

- b) La *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* de Cigorondo, concebida también como espectáculo público (quizá navideño), más con intenciones edificantes que el *Triunfo*, difiere de éste en el lenguaje, pues la *Égloga* “a veces imita la jerga de los pastores”. Todo permite suponer un amplio y heterogéneo número de espectadores (indígenas que entendían español, mestizos de alto rango, criollos y la mayoría de los colonos peninsulares). Se pudo haber representado en el exterior de cualquiera de los colegios donde estuvo su autor.
- c) Los diálogos del padre Bernardino de Llanos representan el drama jesuita en latín. Se trata del teatro “elitista representado en el interior del colegio y ante escogidos espectadores: teatro humanístico, culto y cien por ciento colegial”.

Hasta aquí se tiene, como ha señalado Alonso Asenjo, una muestra de lo que era el teatro jesuita: *dialogi*, tragedia senequista, una pastorela. Debe añadirse a estos tres tipos las tres comedias de santos que hasta el momento conocemos: la anónima sobre san Ignacio, la de la Magdalena de Cigorondo y la de Borja de Bocanegra. Si prestamos atención al carácter “polimorfo” del teatro jesuita, como ya ha observado Alonso Asenjo, hemos de considerar la posibilidad de que los temas de este breve *corpus* teatral novohispano haya respondido a ciertas necesidades sociales.

Estudiar las relaciones de las obras jesuitas de Nueva España con su contexto social específico nos llevaría a estudiar asimismo otras obras de condiciones semejantes. El repertorio hispánico que se conoce, hemos propuesto al principio, servirá como parámetro para averiguar cuáles son las semejanzas y las diferencias en la estructura, el tratamiento de temas y el cumplimiento de necesidades de espacios de representación, si es que las hay tan notorias como para afirmar que el teatro novohispano de la Compañía responde a una realidad social diferente, como ha propuesto la crítica al respecto.

2. LA FORMACIÓN DEL MODELO TEATRAL JESUITA

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, el teatro de la Compañía de Jesús debería estudiarse como un fenómeno cuyo desarrollo inicial en Europa, pero luego en América y Asia, siguió la guía de sus *Constituciones* y, a lo largo de cinco décadas, la guía también de los documentos que fueron formando la *Ratio* hasta la definitiva redacción de ésta en 1599.

La *Ratio*, como las *Constituciones*, no es en su esencia filosófica, pedagógica ni textual una creación original. Investigadores dedicados a rastrear las diversas etapas evolutivas de la *Ratio*⁶⁹ han probado cómo Ignacio de Loyola, en los inicios de la redacción de este documento, aprovechó sus experiencias como alumno de la Universidad de París y otros centros educativos donde estudió o que conoció⁷⁰. Sin embargo, los estudios históricos sobre la formación de ambos textos son de poca ayuda para dilucidar las influencias que las tradiciones literarias y específicamente, en el caso de mi interés, las teatrales del XVI pudieron dejar en los textos ignacianos que vengo citando.

Esa preocupación por la influencia teatral en los textos mencionados es válida si se considera que la Universidad de Gandía, fundada por Francisco de Borja en 1549, se preocupó desde su fundación en establecer en sus reglamentos de estudio (hechos sobre la base de los embriones de la *Ratio* y de las *Constituciones*) algunos principios relativos a literatura dramática: “Que en los dichos días [los primeros de septiembre] se podrán recitar algunas oraciones públicas y representar algunas comedias o églogas o diálogos”⁷¹.

⁶⁹ Entre ellos cabe mencionar especialmente a S. Arzubialde, Jesús Corella y J. M. García-Lomas, eds., *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*, Mensajero/Sal Terrae, s.l., s.f. Asimismo, el trabajo de André Collinot y Francine Mazière, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, préface de Jean-Claude Chevalier, Éditions des Cendres, Paris, 1987. En su Prólogo, Leonel Franca, *O método pedagógico dos jesuitas. O “Ratio Studiorum”. Introdução e tradução*, Livraria Agir Editôra, Rio de Janeiro, 1952.

⁷⁰ Franca, *O método pedagógico dos jesuitas...*, op. cit., pp. 28-29.

⁷¹ Félix Zubillaga, *Monumenta pedagogica, apud Menéndez Peláez, Los jesuitas...*, op. cit., p. 27.

Las *Constituciones* son más explícitas en torno a estos ejercicios literarios. En la sección cuarta se lee: “Todos y especialmente los humanistas hablen latín comúnmente, [...] y ejerciten mucho el estilo en composiciones [...], y un día de cada semana después de comer, uno de los más provecos haga una oración latina o griega”⁷². Tales composiciones debían presentarse “Un domingo u otro día señalado [...], en prosa o en verso, ahora se hagan allí [en el colegio] para ver la prontitud, ahora se traigan hechas y allí se lean públicamente, dándoles antes [a los estudiantes] el tema para lo uno y allí para lo otro sobre que escriban”⁷³.

En la *Ratio studiorum*, el otro documento fundacional de la pedagogía jesuita, se encuentran dos párrafos imprescindibles para entender la estructura de los ejercicios literarios que se hacían dentro de la Compañía:

- a) la regla trece para el rector: “El argumento de las tragedias y comedias, que no conviene que sean sino latinas y tenerse muy raras veces, sea sagrado y piadoso; y no se tengan entreactos que no sean latinos y decorosos, ni se introduzca personaje alguno o vestido femenino”⁷⁴;
- b) la regla diecinueve para el profesor de retórica: “Podrá a veces el profesor proponer a los discípulos como argumento una breve acción dramática, por ejemplo, una égloga, una escena, un diálogo, para que después la que mejor escrita esté se represente en clase, pero sin aparato ninguno escénico, distribuidos los papeles entre los discípulos”⁷⁵.

Además de estas generalidades que sobre los modos de enseñar y, consecuentemente, sobre el teatro especificaban la *Ratio* y las *Constituciones*, deben considerarse otros factores que contribuyeron a la construcción de un modelo y a la realización concreta de éste en las prácticas teatrales de las clases de retórica. Uno de estos factores lo constituyen los recursos bibliográficos particulares de cada colegio y de cada provincia: el acervo de las bibliotecas jesuitas indicaría

⁷² Arzubialde, Corella y García-Lomas, eds., *Constituciones...*, *op. cit.*, p. 181. También “habrá cada semana, como se dijo de los Colegios, una declamación de algunos de los estudiantes, de cosas que den edificación a los que oyen, y los conviden a desear aumento en toda puridad y virtud. Porque no solamente se ejercite el estilo, pero aún se ayuden las costumbres. Y todos los que entienden latín deberán hallarse presentes” (p. 197).

⁷³ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁴ Eusebio Gil, ed., *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la “Ratio studiorum”*, ed. bilingüe, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1992, p. 95. No se cumplió esta prohibición en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Recordemos cuántas veces se violentaron principios establecidos en las reglas de los colegios, como el uso del latín.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 221.

cuáles fueron los autores modelo de la *imitatio* (encaminada a lograr la asimilación mimética del comportamiento verbal de los autores estudiados) y de la *variatio* (con la que se obtenían diversas modulaciones del discurso según las imposiciones que dictaba el maestro para el ejercicio de composición). Desde los inicios de la orden, se propusieron tres textos básicos para la enseñanza de la retórica: de Cicerón, las *Partitiones oratoriae* y la *Rhetorica ad Herennium*; de Quintiliano, la *Institutio oratoria*⁷⁶. Los textos literarios que se comentaban eran Ovidio, Virgilio, Horacio, Catulo, los elegíacos y Juvenal, debidamente expurgados.

El segundo factor tiene que ver con el desarrollo de la pedagogía jesuita: cuando se vio la necesidad de adecuar los textos clásicos de enseñanza y los textos accesorios (generalmente el maestro daba a sus alumnos apuntes donde comentaba los autores escolásticos y científicos europeos), fueron apareciendo en el seno de cada colegio manuales prácticos para impartir los cursos, como el *De Arte Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti* (Coimbra, 1562) que para la clase de retórica hiciera el jesuita Cipriano Soarez, indispensable en la enseñanza europea durante el XVII; o la *Lógica mexicana* (impreso en España) que para la clase de filosofía escribió Antonio Rubio, maestro del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo entre 1577 y 1599, utilizado tanto en la universidad de Alcalá como en los colegios de Nueva España hasta 1767. Son manuales como éstos los que, en su exposición de lo que se ha de enseñar y del cómo hacerlo, conservan el testimonio de una praxis pedagógica, menos abstracta para la recreación del modelo teatral buscado que las proposiciones de la *Ratio* y las *Constituciones*. Con estos manuales escolares es posible observar que todas las prácticas de las clases de retórica y, en especial las teatrales, tenían como objetivo último servir para la vida pública del alumno:

La recita teatrale rappresentò il coronamento naturale di una serie di *actiones* in cui l'allievo, destinato a divenire personaggio pubblico, era indotto gradualmente a cimentarsi. Cominciava con la *recitatio* di una poesia, proseguiva con la *declamatio* di un'orazione da lui stesso composta, acquisiva malizia e disinvoluta dialettica con la *disputatio*, metteva a frutto tutte le risorse del gestire e del recitare nella rappresentazione

⁷⁶ Quintiliano, para especialistas en la pedagogía jesuita como François de Dainville, fue el gran modelo de retórica en los primeros años del trabajo educativo de la Compañía: “Je me permets de vous singaler l'importance de Quintilien quand on veut comprendre la pédagogie des jésuites au seizième siècle... Quand on rapproche leurs textes de Quintilien, on est étonné de retrouver les mêmes thèmes, voire les mêmes termes” (“L'explication des poètes grecs et latins au seizième siècle”, en *L'éducation des jésuites: xvi^e-xviii^e siècles*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Les Editions de Minuit, Paris, 1978, p. 172).

drammatica che si teneva spesso al termine dell'anno scolastico. E il teatro non era soltanto il luogo ove verificare la preparazione retorica di tutti gli allievi, il cui numero giungeva persino a condicionarlo quello dei personajes del drama, ma si proponeva come meta primaria la *persuasio* del pubblico...⁷⁷

Jesuitas como Jacobus Pontanus, en su *Poeticarum insitutionum libro tres*, prescriben para las representaciones teatrales el empleo de un lenguaje “a quotidiana loquendi consuetudine remotam, magnificam, copiosam, sublimem, gravibus sententiis repertam”⁷⁸. Esto demuestra el espíritu docente de estas representaciones hechas “to educate the student-performers in the art of speaking and rhetoric and to instill in both audiences and actors a belief in the values of the Catholic Church”⁷⁹. Se buscaba la desenvoltura en la expresión verbal, el entrenamiento de la memoria⁸⁰, así como la perfección y mesura de movimientos, y aunque algunas representaciones resultaban polémicas, la mayoría era didáctica⁸¹.

⁷⁷ Andrea Battistini, “I manuali di retorica dei gesuiti”, en Gian Paolo Brizzi, ed., *La “Ratio studiorum”: modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1981, p. 92. Pilar Gonzalbo Aizpuru también concuerda en que ejercicios de retórica presentados en los colegios novohispanos como las representaciones “serían para entrenar a los estudiantes para cuando tuvieran que presentar oposición a cátedra u otros puestos públicos y para la oratoria sagrada” (“La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo XVI”, *Historia Mexicana*, 32, 1982/1983, p. 270). La preparación para la vida pública es un aspecto de la educación jesuita que se cita mucho —la *Enciclopedia dello spettacolo Garzanti* (Garzanti, Milano, 1977, s.v. ‘Gesuitico, teatro’) apunta que el teatro jesuita buscaba “presentare ai giovani in forma piacevole contenuti edificanti e abitarli, con la pratica della recitazione, alla disinvoltura e alla padronanza di sé”, y M.-M. Fragonard recuerda que las obras teatrales en los colegios franceses fueron parte de “l’instruction religieuse, morale et politique” (en J. P. de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey, eds., *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984, s. v. “Jésuite, littérature”)—, pero hace falta revisar los resultados en función de los ejercicios presentados, como las obras de teatro.

⁷⁸ *Apud* Battistini, “I manuali di retorica dei gesuiti”, art. cit., p. 93.

⁷⁹ Simon Williams, “Jesuitendrama”, en Martin Banham, *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

⁸⁰ Fragonard, “Jésuite (littérature)”, art. cit. El arte mnemotécnico de la Compañía se exhibía al memorizar los diálogos de una obra teatral. A diferencia de algunas representaciones profanas profesionales, en las cuales los actores recurrían al apuntador, los alumnos de los colegios parece que no lo hicieron nunca así. Hasta el siglo XVIII encontramos que se exige a los comediantes seculares profesionales memorizar sus papeles: “los actores convinieron en memorizar su papel, presentarse con trajes apropiados, y gesticular de acuerdo con el personaje representado” (Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo xvi a mediados del xviii*, Imprenta Universitaria, México, 1958, p. 88), indicación de que estas prácticas no eran frecuentes. El uso del apuntador solucionaba dichas deficiencias actorales pero elevaba el costo de la compañía teatral (*ibid.*, p. 100), todo lo que se ahorraba en una representación con los estudiantes jesuitas.

⁸¹ Lynette Muir, “University and school drama (16th-18th centuries)”, en Martin Banham, *The Cambridge guide to World theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, s. v. Los protestantes recurrieron al drama en sus colegios como auxiliar en la enseñanza y la predicación: “Between 1538 and 1621, the pupils of the Protestant college in Strasbourg regularly performed specially written plays in Latin and Greek, designed as pedagogical exercises for the boys but attracting enormous audiences from the surrounding districts” (Muir, art. cit.). Deberemos

Con Terencio se ejemplifica cómo los jesuitas adaptaron la tradición escolar secular a su teatro de colegio. Ampliamente utilizado en las universidades, se le señaló en las *Constituciones* como lectura impropia para los escolares⁸². Pero contra toda prohibición, la utilidad de Terencio en la educación resultó tan evidente que la solución de la Compañía consistió en someter los textos terencianos a una expurgación rigurosa, luego de lo cual formaron parte de los libros de estudiantes y sirvieron como modelo de escritura para la elaboración de sus composiciones latinas: “A ti, como buen cristiano que eres, no te agrada la materia de Terencio; pero te entusiasma la forma, y crees que, para componer una comedia no hay modelo más acabado que Terencio”⁸³.

Esta adaptabilidad del teatro jesuita, aunada al hecho de las lenguas vernáculas fueron también medio de expresión de los contenidos y no sólo el latín, hace necesaria la revisión de las corrientes dramáticas vigentes entre 1500-1550 (la Compañía fue ratificada en 1542) que pudieron haber influido en el futuro de la dramaturgia jesuita. Por una parte, Plauto y Terencio, modelos de escritura para la comedia erudita y la humanística, lo siguieron siendo en el pensamiento pedagógico ignaciano, como acabo de decir. Cicerón, otro modelo propuesto por humanistas españoles y aconsejado como buena lectura en la *Ratio*, siguió siendo estudiado por los jesuitas y queda por averiguar su influencia en el modo de hacer teatro en España pero también en Nueva España.

La instalación de la Compañía de Jesús en Nueva España trajo consigo, mediante la ejecución de sus documentos normativos, la presencia de una práctica educativa sistemáticamente organizada cuyos resultados, es cierto, dependían del manejo y de la interpretación que de esas normas hicieran los maestros de retórica y gramática. Uno de estos primeros maestros, el italiano Vincenzo Lanucci, vino a modificar notablemente el plan educativo novohispano. El valor de hombres como Lanucci en el desarrollo teatral apenas se dilucida: se le atribuye la instalación del

sopesar si, enmarcados en el espíritu de la Contrarreforma, la Compañía utilizó la tradición dramática heredada como antídoto contra los éxitos teatrales del protestantismo.

⁸² Juan Bonifacio, jesuita español del XVI, dijo: “No sin razón prohibió nuestro Ignacio que leyésemos a Terencio. La Compañía arroja de sus casas todos aquellos autores, cuya doctrina es sospechosa, o cuyo lenguaje es lascivo, para que no se manche la pureza ni reciba menoscabo alguno la religión. Por eso no pueden entrar en nuestras casas Erasmo ni Terencio, [...] el segundo es enemigo tanto más peligroso de la castidad cuanto mayor es el número de sus partidarios” (*apud* Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, *op. cit.*, p. 35).

⁸³ Carta del padre Juan Bonifacio fechada en 1586, *apud* Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, *op. cit.*, p. 35.

sistema parisiense-romano —los bien conocidos *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía)— junto con los ejercicios de ‘latinidad’ o ‘gramática’⁸⁴. Tal parece que a fines de 1577 fundó en el Colegio Máximo la Congregación de la Anunciata, donde se reunió a los estudiantes del Colegio en dos grupos: uno para los que aún estudiaban latín y letras, la congregación de estudios menores; otro, la congregación de mayores, para los que estudiaban filosofía y teología⁸⁵. Entre otras cosas, la Congregación, en sus dos agrupaciones, celebraba las fiestas principales de la Virgen en su advocación de santa María la Mayor con sermones, declamaciones o coloquios, composiciones, diálogos y discursos. El primer director de la congregación de menores fue nada menos que Bernardino de Llanos, quien por cuarenta años ocupó la prefectura de dicha sección de la Anunciata, junto con el cargo de maestro de gramática para los pequeños. La nostalgia por Italia orillaría a Lanucci a pedir que se le enviara de regreso a su patria, dejando de ser un buen elemento para los colegios novohispanos desde antes de su partida. Dejaba en Llanos un buen sucesor para el trabajo pedagógico.

El comercio de libros en Nueva España, si estuviera estudiado con profundidad, resultaría fundamental para los propósitos de esta investigación porque permitiría verificar cuáles eran los materiales bibliográficos de que disponían los estudiantes del virreinato, pero no es posible hacer más que una cala en trabajos como los ya citados de Osorio Romero, el importante *Libros y librerías en el siglo xvi* de Francisco Fernández del Castillo⁸⁶ o en las listas bibliográficas en *Los libros del conquistador* de Irving A. Leonard⁸⁷ para hacerse una idea de los textos clásicos que para enseñar latín pudieron preferir y tener a su alcance los maestros jesuitas. Una dificultad más para la cala bibliográfica: si bien es cierto que la Compañía recibió el privilegio de imprimir sus propios libros en la imprenta de uno de sus colegios, es de suponer que siendo libros de texto los que necesitaba, era este tipo de materiales los que preparaba, en otras palabras obras no destinadas a conservarse sino a usarse y, por consecuencia, a gastarse y desaparecer.

⁸⁴ Elisa Luque Alcaide y Josep-Ignasi Saranyana, *La Iglesia Católica y América*, MAPFRE, Madrid, 1992, pp. 269-270.

⁸⁵ Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767 (compendio histórico)*, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, México, 1941, t. 1, pp. 299-300.

⁸⁶ Francisco Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo xvi*, 2ª ed., proemio de Elías Trabulse, pról. de Luis González Obregón, Archivo General de la Nación-Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1ª ed.: Archivo General de la Nación, 1914].

⁸⁷ Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, 2ª ed. rev. y aum., trad. de Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

El posible canon inicial de la Compañía se reconstruye con los textos recomendados en las *Constituciones*, la *Ratio*, las cartas anuales. Sobre estas referencias se han elaborado listas bibliográficas con las cuales ahora se ha tratado de reconstruir el repertorio con que se estudiaba en los colegios jesuitas, pero no son fiables del todo, puesto que las fechas de impresión de los títulos no implican necesariamente la existencia temprana de una obra en las bibliotecas de la Compañía⁸⁸. Sin embargo, lo poco que se sabe al respecto no deja de ser objeto necesario de estudio para rastrear las fuentes posibles del teatro jesuita novohispano.

Un bagaje bibliográfico regular, una unidad en el sistema pedagógico y una continuidad en la misma tradición literaria para los colegios hispánicos, tanto en España como en Nueva España, ofrecen la posibilidad de postular la existencia de modelos culturales y literarios, entre los cuales interesa particularmente el modelo teatral jesuita, y nos permiten hablar con propiedad de un género.

2.1. ¿Género o modelo?

En la búsqueda de una descripción común y útil para un conjunto de obras tan diverso a simple vista como el *corpus* del teatro jesuita hispánico se encuentran, a un tiempo, soluciones sencillas y dificultades considerables. Por una parte, existe un tácito acuerdo en distinguir la práctica teatral jesuita por coincidencias temáticas y formales en su conjunto; por otra, se destacan las semejanzas y diferencias con la dramática externa, secular. Yuri Lotman había propuesto un método clasificatorio que puede ayudar a entender esta tendencia de la crítica literaria en torno al teatro jesuita: “Si tomamos un grupo grande de textos funcionalmente homogéneos y los examinamos como variantes de un cierto texto invariante, eliminando todo lo que en ellos se presente como ‘no sistemático’ bajo este aspecto, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de este tipo de textos”⁸⁹. No cabe duda de que los textos teatrales jesuitas se han considerado un conjunto funcionalmente homogéneo, pero la bibliografía crítica ha tenido que justificar esta relación creando una red de vínculos de naturalezas diferentes con la cual intenta demostrar los diversos aspectos comunes entre las obras concretas —omitiendo, como sugería

⁸⁸ Véase Osorio Romero, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, *op. cit.*, pp. 61-99, donde explica que el repertorio bibliográfico de los colegios jesuitas en Nueva España se ha hecho a partir de lo conservado hasta el siglo XVIII, por lo que no puede saberse cuándo ingresó qué título a las bibliotecas escolares.

⁸⁹ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1970, p. 27.

Lotman, lo ‘no sistemático’ del conjunto— y un todo literario presupuesto denominado “teatro jesuita”. Los vínculos textuales más estudiados tanto por los historiadores de la literatura como por los del arte son los que tienen que ver con el espacio de producción y de emisión, ambos elementos relacionados con la recepción. Cuando se hace un estudio del estilo, la construcción textual o de la temática de las obras jesuitas, el resultado, como se ha visto, suele ser un análisis desarrollado alrededor de una sola obra o de un género reconocido por la historiografía literaria, canónico, como el auto sacramental.

Los testimonios de época —crónicas jesuitas, relaciones de festejos, historias de los espectáculos como la primerísima de Bances Candamo— dejan claro que había un consenso al agrupar autos, comedias y tragedias, así como el teatro breve representado por los miembros de la Compañía de Jesús bajo una marbete común que apelaba al espacio de producción: el colegio. A estos testimonios de la recepción del teatro jesuita se ha prestado poca atención, pero el público real (en la representación) o potencial (en cuanto el texto escrito) en estos testimonios reconocía y hacía uso de vínculos existentes entre las obras representadas en un entorno particular, siendo por ello capaz de distinguir las peculiaridades de un auto o una tragedia jesuita de lo que no lo era exclusivamente por el espacio de producción.

Al lado de esta etiqueta convive la más común de “teatro de la Compañía de Jesús” o “teatro jesuita”, como hasta ahora hemos usado, y que en la historia y crítica literarias hace explícito el grupo cultural creador desplazando (a veces innecesariamente) el lugar. Esta etiqueta —producto de las afinidades entre obras más que de las divergencias— sirve para describir estructuralmente los textos teatrales jesuitas, pero a la vista de su variedad temática y formal parece imposible hallar el “texto invariante” de este tipo de teatro, con el cual se examinaría el conjunto y que ofrecería la posibilidad de dar una acabada descripción del teatro de la Compañía. En la propuesta metodológica de Lotman, la búsqueda y formación del arquetipo textual se hacía con el objetivo de definir un género. En el caso del conjunto teatral de los colegios de la Compañía debe preguntarse si es posible la presuposición de un arquetipo textual común al conjunto y, de ser así, habrá aún que saber si ese texto invariante representa una entidad capaz de establecerse como género o subgénero teatral jesuita en la historia literaria.

García Soriano hacía evidente la complejidad de un estudio encaminado a definir el teatro jesuita como género cuando recordaba que los orígenes del teatro de la Compañía de Jesús

enraizaban en el ya de por sí complejo terreno del teatro español del siglo XV, momento en el cual las obras de Encina, Fernando de Rojas y López de Villalobos se habían afianzado con fuerza distinta en los colegios y fuera de ellos, en lo que luego serían corrales de comedias. A lo que podría llamarse herencia hispana en el teatro escolar —reconocido como subgénero literario o algo muy cercano a esta categoría por García Soriano— hay que añadir el valor fundamental que tuvo, en autores afiliados a instituciones académicas como Maldonado, Juan Pérez y Mal Lara, la tradición clásica plautina y terenciana filtrada por plumas italianas como las de Ariosto y Piccolomini. El teatro de colegio resulta ser una entidad pluricultural, donde modelos acabados de tradiciones literarias renacentistas sirvieron como referencia creativa para los dramaturgos jesuitas hispanos. A lo largo del siglo XVI, el teatro de colegio en España siguió un curso propio, ajeno al desarrollo de la dramaturgia exterior y por ello, quizá, más fiel a sus patrones dramáticos clásicos.

El tono laico del teatro de colegio⁹⁰ no impidió que los jesuitas se adscribieran a esta práctica. Para García Soriano, el teatro hecho dentro de los colegios jesuitas fue la producción más significativa del género escolar “hasta el punto de adquirir pronto carta de naturalización y constituir casi un subgénero dramático con caracteres peculiares”⁹¹, y en el mismo lugar, líneas adelante, añade: “Con tan heterogéneos elementos, combinados en mayor o menor proporción, según los casos, se formó si no un género dramático nuevo, sí un tipo inconfundible de producciones escénicas”. El avance más significativo de García Soriano en la definición de este subgénero se frustra cuando contraviene el principio de homogeneidad funcional que se exige del género, pues con los testimonios recolectados propone una clasificación del teatro de colegio, con particular énfasis en los temas tratados en las obras de la Compañía de Jesús: a) obras de imitación clásica, b) representaciones alegóricas, c) dramas teológicos, d) dramas bíblicos y de vidas de santos, y e) dramática popular.

Es en esta última clase donde queda constancia de la heterogeneidad del teatro jesuita y la poca probabilidad para justificar su concreción como género literario, ya que la amplia variedad

⁹⁰ La segunda obra de García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares* (Tipografía de R. Gómez Menor, Toledo, 1945; no he podido consultarla), parece revelar una preocupación por haber fijado, en sus artículos de “El teatro de colegio...”, un vínculo estrecho entre la Compañía de Jesús y el término ‘de colegio’. Optar por ‘teatro universitario’ resulta más abarcador y permite referirse a la institución educativa en general como órgano social, no solamente religioso, así como a los individuos (maestros humanistas) que la conformaban.

⁹¹ García Soriano, “El teatro de colegio en España...”, art. cit., 14 (1927), p. 249.

de géneros breves (pasos, entremeses), construcciones pastoriles y formas poéticas representables como los villancicos, aparecen en el teatro de colegio jesuita “ya como prólogo, introito o loa (*praefatio jocularis*), o como entreacto (*actio intercalaris* y ‘entretenimiento’), o simplemente como escenas episódicas entretejidas en la acción principal de las comedias”⁹².

Sin proponer una tipología del teatro de la Compañía, la recapitulación del tema por Alonso Asenjo permite hacer algunas observaciones pertinentes a la cuestión del género y el teatro jesuita. En primer lugar, destaca el hecho de ser una práctica ecléctica, donde destacaba la combinación de rasgos eruditos (Plauto, Terencio, Séneca) y populares (églogas, villancicos, danzas), con temáticas hagiográficas, morales, etc., provenientes del teatro medieval. La alegoría, elemento profundamente medieval, aparecía con frecuencia; su finalidad doctrinal ponía de manifiesto las fuerzas que mueven y dirigen las vidas humanas. En segundo lugar, el surgimiento y desarrollo del teatro de la Compañía de Jesús fue paralelo al de los autos religioso del siglo XVI de modo que “Los autos sacramentales del teatro de colegio se distinguen poco estructuralmente de los del teatro religioso público”⁹³. Más bien las diferencias entre ambos tipos de producciones deben buscarse en el lenguaje —latín en las obras de colegio— y en el tratamiento de los temas —utilización del Lazarillo de Tormes como soporte estructural de una *actio*—. Sí es característico que el teatro hagiográfico de colegio, hasta fines del XVI, contenga temas predominantemente trágicos (vidas de santos mártires) que dieron a esta práctica escénica el tono senequista del que se ha hablado con frecuencia.

El segundo de los tres puntos propuestos por Alonso Asenjo como característico del teatro de la Compañía entronca con la tipología final elaborada por García Soriano. La temática como eje clasificatorio en ambas propuestas es quizá menos importante en Alonso Asenjo. Importa más destacar que en esta última se reconoce la continuidad estructural y temática de géneros canónicos dentro y fuera de los colegios jesuitas. No sólo debe considerarse que esta continuidad existió entre el auto como género, sino en muchos otros tipos genéricos del Siglo de Oro, como se desprende al menos de tres de los cinco tipos dramáticos considerados por García Soriano (dramas teológicos, de vidas de santos y populares) que no son exclusivos del teatro jesuita.

⁹² *Ibid.*, p. 271.

⁹³ Alonso Asenjo, ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo” ...*, *op. cit.*, p. 20.

El tercer rasgo del teatro jesuita es la palpable herencia del teatro humanístico-universitario: autores como Mal Lara, Petreyo y Palmireno, ejemplos del teatro neolatino, fueron modelos que los autores jesuitas imitaron en España. La influencia universitaria le vino de la “experiencia pedagógica parisiense (*usus, non praecepta*) vivida por los socios fundadores de la Compañía [...] transplantada bajo la inspiración del P. Nadal en primer lugar al colegio de Mesina [...] y de allí a Coímbra, Gandía y demás colegios jesuíticos”⁹⁴. Sin embargo, Alonso Asenjo recuerda (como ya había hecho Arróniz) que el teatro neolatino de los jesuitas se diferenció, por causas más bien prácticas, del teatro neolatino universitario, al que reserva el título de teatro de colegio. Si bien ambas prácticas escénicas recurrieron al latín como lengua de comunicación, los objetivos de uno y otro fueron diferentes: en los colegios jesuitas se procuraba la enseñanza y práctica de la lengua como forma viva de comunicación, adaptándose en el teatro las variedades coloquiales del latín que utilizaron Plauto y Terencio dejando el ciceronianismo para disciplinas de otro calibre; en las universidades, por el contrario, la práctica del latín procuraba mantener presentes los modelos de retórica forense como Cicerón. Ambos tipos de teatro tenían en común la formación de un tipo específico de alumno joven, el ideal renacentista en el que se procuraba “lograr la *urbanitas*, desarrollar, con el dominio de la retórica, la *memoria*, ser hábil y elegante en la *elocutio*, en la *pronuntiatio* y en la *actio*”⁹⁵. Pero en los espacios universitarios era tan estricta la práctica del latín altociceroniano, que el teatro generado dentro de estos espacios no aceptaba la escritura en otra lengua; a diferencia de lo que ocurrió con el teatro jesuita, el universitario limitó siempre las representaciones a público y espacio académicos. La Compañía hizo de sus espectáculos teatrales verdaderas campañas propagandísticas, abiertas a públicos extensos y heterogéneos; por esta apertura, su teatro se sensibilizó a las exigencias de sus espectadores y evolucionó hacia modalidades menos clásicas, más contemporáneas.

Lo anterior expone la dificultad de sacar principios generales de este teatro tan ecléctico, que se adaptó a las modificaciones ocurridas en el teatro secular. Ninguna muestra mejor de la evolución interna del teatro jesuita que la nomenclatura dada a las piezas de la Compañía: aún cuando se utilizan términos clásicos como comedia y tragedia, no es extraño encontrar

⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

denominaciones como diálogos, coloquios, historias, representaciones, acciones, parábolas⁹⁶. Tampoco ofrecen estos textos una estructura fija entre prosa o verso, sino que oscilan entre una forma y otra, pero después de 1580 hay una preferencia por el verso, como ocurrió en el teatro profano. Las divisiones de las obras también fueron variables: hay obras con un acto único, otras con divisiones en cinco actos y escenas numeradas; hacia finales del siglo XVI, las hay con cuatro actos y se hacen regulares las obras con tres actos sin división de escenas (salvo indicaciones de entrada y salidas de personajes). El coro aparece comúnmente en las obras anteriores a 1580, pero como ocurría con las divisiones, hacia fin del siglo la presencia de este elemento disminuye o se modifica. Sí se puede hablar de una organización de partes formales: una dedicatoria seguida de un prólogo y argumento y a continuación los actos, entre los cuales se intercalan los entreactos, para culminar la representación con una despedida que puede ser un triunfo o una pieza musical bailada.

Las modernas teorías genológicas han superado la concepción estructural del género. Destaca una fuerte corriente genológica que considera la construcción de géneros como un proceso donde se conjugan autores, públicos y crítica en combinaciones originales a lo largo de la historia y de la geografía. Para Guillén, el género es la suma de temas y formas seleccionados en un momento histórico: “la selección conjunta de temas y de formas —es decir, de géneros—, arranca de condiciones históricas [...] que son perfectamente observables desde un punto de vista sociológico o antropológico”⁹⁷. Guillén propone la consideración de cuatro aspectos para una nueva conceptualización de ‘género’: cauces de presentación (épica, lírica, dramática, oratoria; en general, formas de expresión social, didáctica, política), géneros (tragedia, épica, etc., formal y temáticamente especializados), modalidades (“adjetivos” de los géneros, pues expresan cualidades como lo pastoril en una tragicomedia) y formas (división en capítulos, versificación, etc.). De tal manera, el nuevo concepto de género propuesto por Guillén sería una entidad construida mediante la selección de formas y modos expresados en un cause de presentación —que es, en suma, lo que se ha hecho para el teatro jesuita desde García Soriano, en detrimento de la localización del espacio de producción—. El estudio del género se condicionaría a perspectivas históricas, sociológicas, pragmáticas, estructurales, lógicas y comparativas. Estos factores

⁹⁶ Véase el artículo de Michael J. Ruggerio, “Some Jesuit contributions to the use of the term ‘comedia’ in Spanish dramaturgy”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), 197-203.

⁹⁷ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, pp. 163-164.

construyen una teorización genológica que considera el género como un concepto imbricado sobre una red hermenéutica. El quinto punto señalado por Guillén es clarificador de la corriente que subyace en esta teoría: “Lógicamente, desde el punto de vista sobre todo del escritor —pero asimismo del crítico—, el género actúa principalmente como modelo mental. [...] La investigación genológica, más que una taxonomía inductiva elaborada en la actualidad [...] es el deslinde de unos complejos espacios mentales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica”⁹⁸. El género no es, por tanto, un texto invariante producto de la suma de textos funcionalmente homogéneos, sino una abstracción de elementos textuales y extratextuales en condiciones sociales y temporales determinadas.

Lo que me interesa señalar de la postura de Guillén es el concepto de modalidad como serie de adjetivos con que se matiza el sentido de los géneros canónicos, pues la etiqueta “teatro jesuita” cobra sentido bajo esta categoría genológica implicando ciertamente que se trata de un conjunto textual particular del cauce dramático. Asimismo, el empleo de los principios retóricos de *imitatio* (reconstrucción del estilo de un autor⁹⁹) y *aemulatio* (reconstrucción del estilo de un autor pero cambiando la intención del modelo original¹⁰⁰) serían, en el caso del teatro jesuita, causantes de gran parte de las sutiles diferencias respecto a los usos de géneros canónicos reconocidos fuera de los colegios, aún cuando las diferencias formales —como en el ejemplo del auto sacramental referido— no sean perceptibles. Los resultados de ambos procesos de modalidad propician la inserción de géneros teatrales canónicos que funcionarán como referentes a partir de su adaptación al modelo teatral jesuita:

La idea de productor se asocia normalmente con la idea de productos acabados, pero también es posible asociarla con la de productos potenciales, es decir, modelos. Dichos modelos se producen, o bien *directamente*, mediante la elaboración de elementos para un posible repertorio, o bien *indirectamente*, mediante un proceso de extracción y deducción a partir de un producto ya acabado. En este último caso un productor puede individualizar una serie de características en el producto, que más tarde se transforman en modelos para

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 149-150.

⁹⁹ Francisco Javier Cevallos piensa que la *imitatio* fue fundamental en la creación artística desde Aristóteles, y quienes la practicaban en la América colonial siguieron modelos retóricos europeos (“*Imitatio, aemulatio, elocutio*: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”, *Revista Iberoamericana*, 61, 1995, p. 503).

¹⁰⁰ Con la *aemulatio* “Se pretende mejorar a los antiguos, y demostrarlo científicamente mediante comentarios extensos de la obra de los modernos. Por ello se estudian filológicamente, y a veces con rigor insospechado, obras de autores contemporáneos, sobre todo la poesía de Góngora” (*idem*).

la producción directa. Esta es probablemente la manera ‘habitual’ en la que los miembros de una cultura adquieren los repertorios culturales en un primer momento¹⁰¹.

La postura de Mignolo frente a la cuestión de los géneros en su *Teoría del texto e interpretación de textos*¹⁰² permite comprender el fenómeno del teatro jesuita dentro de un marco de comportamientos discursivos y no de definiciones esencialistas como se ha venido haciendo. Los géneros, propone Mignolo, no existen como entidades ajenas a los grupos sociales, sino en éstos. En tal sentido, Mignolo destaca el papel que representan, en la conceptualización de los géneros, las comunidades hermenéutica (conjunto de individuos que comparten un baje cultural común en un área de conocimiento determinada, en este caso la literatura —cuya correspondencia con los testimonios de la recepción del teatro jesuita me parece adecuada—) y teórica —la crítica sobre el teatro jesuita— y propone distinguir entre género, tipo discursivo y tipología, conceptos que designan relaciones cada vez más amplias entre factores sociales (no sólo formales) en los ejes del espacio y del tiempo.

Lo más significativo para este trabajo es la importancia asignada a las comunidades hermenéutica y teórica, quienes inician la construcción de géneros en cuanto detectan o destacan procedimientos comunes en los discursos que enfrentan. En la comunidad hermenéutica se hablaría de géneros, pero la comunidad teórica operaría buscando la “lógica de las clasificaciones genéricas”¹⁰³ detectando procedimientos, interpretándolos y atribuyéndoles un nombre. Esta posición reafirma lo dicho arriba sobre que el término “teatro jesuita” es una categoría establecida por un conjunto de receptores de la época. Por tanto, en este contexto, sólo puede afirmarse que la producción dramática de la Compañía es un género existente en una época determinada.

Si en estas comunidades se localizan las fuerzas genológicas y toda comunidad se rige por normas y convenciones que estructuran marcos de intercomprensión —imprescindibles para determinar la ficcionalidad o literariedad de un discurso—, el estudio de estas normas y convenciones ayudará a distinguir géneros (comunidad hermenéutica) y tipos discursivos

¹⁰¹ Itamar Even Zohar, “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, en M. V. Dimic, I. Even Zohar, J. Lambert, C. Robyns, Z. Shavit, R. Sheffy, G. Toury y S. Yahalom, *Teoría de los polisistemas*, estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos, Arco/Libros, Madrid, 1999, p. 47.

¹⁰² Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 92.

(comunidad teórica). El estudio genológico desde la perspectiva comunicativa reconoce la evolución de las comunidades así como de sus normas y convenciones, es decir, reconoce que el conocimiento genérico y tipológico no está definido de una vez y para siempre. Por tanto, para Mignolo los géneros son normativos pero abierto a la intervención de la comunidad que puede modificar una configuración genérica. Sin embargo, existen diferencias en la conceptualización de género entre los marcos de intercomprensión de las comunidades hermenéutica y teórica: “Los conceptos genéricos son conceptos que designan *marcos discursivos*¹⁰⁴ que regulan, normativamente, la producción y la interpretación de textos. Es por esta razón también que conviene mantener separadas las clasificaciones genéticas de la comunidad interpretativa de las reconstrucciones tipológico-rationales de la comunidad teórica”¹⁰⁵. La construcción de géneros ocurre independientemente en el seno de la comunidad hermenéutica tanto en el nivel de producción (autor) como en el de interpretación (público); mientras que otra construcción genérica (tipológica, dice Mignolo) existe en la comunidad teórica en el nivel de la reflexión genológica (crítica literaria, historiografía literaria, etc.).

Desde la problemática de la picaresca, Fernando Cabo Aseguinolaza hace algunas observaciones sobre los géneros en *El concepto de género y la literatura picaresca*¹⁰⁶ que contribuyen a la concepción del teatro jesuita como un género literario anclado en la percepción de una comunidad. Primeramente, entiende el género como un fenómeno sociocultural ligado a convenciones e instituciones, de donde se desprende que:

- a) no pueda definirse a partir de rasgos textuales relacionados con una serie literaria cualquiera; en consecuencia, puede haber géneros asociados muy libremente a modos literarios o a estructuras formales específicas y aún así crear un campo bien definido en la percepción del terreno literario, como es el caso de la égloga. Añadido que es evidente esta multiplicidad de formas textuales en el caso del teatro jesuita (autos,

¹⁰⁴ “Marco discursivo” designa, para Mignolo, conocimientos asociados a un concepto y discursos ordenados en clases (*ibid.*, p. 101). Un marco discursivo es tal a condición que “a) los miembros de una CM [comunidad] dispongan de un conocimiento taxonómico en el que agrupan sus conocimientos asociados a una clase de textos; b) sea un conocimiento comunitario y no individual; c) sea una pauta de reconocimiento para la producción y comprensión de discursos” (*ibid.*, p. 110).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁶ Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.

comedias de santos, tragedias), lo cual, como he dicho, no obsta para que se reconozca como un conjunto de producción definido en la historia literaria;

- b) el género vincule los textos menos por la estructura textual de ellos y más por el proceso de comunicación literario entre ellos. El teatro jesuita se considera un conjunto literario porque los textos producidos por la Compañía se enuncian como un solo producto literario desde los colegios;
- c) el género, en esta relación de “transtextualidad” o comunicación entre textos literarios, funcione como una institución limitando la intencionalidad del creador y condicionando asimismo la recepción del texto;
- d) en suma, el género se sitúa en el espacio de la recepción o exposición textual, más que en la textualidad de la obra:

Entendemos el género como una noción eminentemente pragmática y ése es, por consiguiente, el lugar que le corresponde. No parece, entonces, posible una definición del género basada en rasgos puramente textuales; es necesario traer a colación un conjunto de nociones, como las de productor, receptor, contexto de la enunciación, etc., que crean, por otro lado, serias dificultades a una caracterización unívoca de la categoría genérica¹⁰⁷.

Como se observa, la postura teórica de Cabo Aseguinolaza se fundamenta en presupuestos comunicativos, lo cual implica que la función genológica abarca tanto la enunciación como las relaciones entre agentes/destinatarios/objetos y enunciator/enunciario/enunciado, además de una situación específica de la enunciación. Por tanto, en cualquier construcción del concepto género hay varios factores que considerar: la interacción comunicativa —relaciones entre todos aquellos participantes de la comunicación (autor, lector, editores, críticos)—, la intención o expresión de la voluntad comunicativa autorial al hacer la selección de una estructura formal bajo condicionamientos de producción y presupuestos de recepción, y el sistema de presuposiciones o conjunto de elementos con los cuales se llena el vacío dejado entre los agentes de la comunicación literaria —conocimientos del lenguaje, del tema de la comunicación, de las estructuras sociales, del sistema de presuposiciones de los demás participantes, de condiciones políticas, sociales y culturales—. Con la finalidad de distinguir entre los procesos de textualidad y recepción genológica, Cabo Aseguinolaza usa dos términos: serie literaria y género. La primera

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 148-149.

es un conjunto de obras con características textuales comunes, el segundo se refiere al conjunto de obras que el público percibe como similares¹⁰⁸. Uno de los rasgos del género (en cuanto institución) es la ligazón, no exenta de puntos débiles, que establece entre series de textos¹⁰⁹.

La definición última del género es así: “Lo definimos, pues, como referente institucionalizado, cuyo lugar es la enunciación, y que, a través de los distintos agentes sostenedores de la interacción comunicativa, fundamenta la posibilidad misma de la comunicación literaria”¹¹⁰. Las derivaciones que hace Cabo Aseguinolaza de esta definición son importantes, pues se propone la consideración de tres tipos de género según la posición de los elementos del proceso comunicativo literario: el género autorial, receptivo y crítico:

- a) género autorial: concepto histórico y textual ligado a una situación temporal de creación y que se desarrolla textualmente en la obra mediante la selección y puesta en práctica de procedimientos textuales diversos;
- b) género receptivo: su posición en la comunicación literaria es previa a la lectura, no resultado de ella. Se crea por las reflexiones críticas y no necesariamente por el lector; no se relaciona con el horizonte de expectativas, ya que el género receptivo pretende exponer la creación del espacio institucional que reclama la serie o la obra en cuestión;
- c) género crítico: es la conformación y ordenación del ámbito literario como objeto de exposición; tiene relación con el comentario crítico¹¹¹.

¹⁰⁸ “La serie consiste en un conjunto de obras que mantienen unas características compartidas por lo que se refiere a la narración. El género, en cambio, se define en la enunciación, no puede vincularse de forma rígida a un conjunto de rasgos textuales y su carácter se halla mucho más cerca de lo institucional que de lo formal. Con todo, no debe escaparse el hecho de que, a pesar de la distinta naturaleza de las dos nociones, las conexiones entre ambas son esenciales para que cualquiera de ellas pueda tener alguna vigencia. La serie necesita del género para desarrollarse y modificarse. Por contra, el género como categoría es inconcebible sin una serie literaria: no es una categoría autónoma y autosuficiente, sino que tiene su razón de ser en la compleja serie de acciones y fenómenos que constituyen la comunicación literaria. No se trata, pues, de que la serie sea la realización de una categoría genérica abstracta. Más bien habría que decir que es a través del género como la serie y, especialmente, las obras que la integran entran a formar parte del entramado comunicativo de la literatura” (*ibid.*, p. 150).

¹⁰⁹ Genette usa los términos de transtextualidad y architextualidad para exponer las relaciones entre textos. El architexto es donde se ubica el desarrollo del género; se inserta en la categoría de transtextualidad. Ésta (con sus desarrollos en el intertexto, el paratexto, el metatexto y el hipertexto) liga textos dos a dos, mientras que la architextualidad une series literarias de manera indirecta, pues no son los textos los que entran en juego, sino la noción de género. Véase Gérard Genette, *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 9 *et passim*.

¹¹⁰ Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género...*, *op. cit.*, p. 157.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 299. Se puede pensar que la picaresca obtiene el rango de género gracias al trabajo de Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista* (Crítica, Madrid, 1982), donde la novela de Mateo Alemán se coloca en

La propuesta de Mignolo comparte con la de Guillén la preocupación por el estudio de los géneros en un espacio de relaciones más amplio, con el texto como eje de planos establecidos entre receptores pasivos y activos o críticos. Se observa una misma ambigüedad entre los dos críticos: ‘género’ puede ser una categoría derivada de marcas textuales, pero la observación crítica de estas marcas por parte del mismo creador y principalmente de los grupos receptores opera de manera que ‘género’ se convierte en una entidad conceptual relacionada con factores de fácil alteración en el tiempo, como ocurre con los vínculos sociales. La ambigüedad en el uso de este término continúa, sin embargo, aceptando esta doble significación del término.

Queda de manifiesto hasta dónde puede llegarse con la genología en el estudio del teatro jesuita. Por una parte, siguiendo a Mignolo, son discernibles varios tipos discursivos formal y temáticamente uniformes. Podría hacerse, hasta aquí, una tipología de géneros dramáticos que corriera paralela a la que las historias del teatro han hecho para el Siglo de Oro. En su conjunto, sin embargo, los tipos discursivos no son formal ni temáticamente uniformes, es decir, el teatro jesuita como suma de géneros dramáticos no podría ser, a su vez, un género. Los marcadores genéricos, si se quisiera señalar alguno en aras de continuar conceptualizando el teatro jesuita como género dramático, no serían ya marcas textuales sino marcas o mejor procesos pragmáticos, como el lingüístico que se ha marcado en varios estudios del mundo hispánico peninsular y novohispano¹¹²; o los intereses de grupos jesuitas sobre asuntos de las zonas donde se asentaban sus colegios, según ha indicado Alonso Asenjo. Estas marcas de naturaleza pragmática sin duda distinguen al teatro jesuita de otras tipologías teatrales, pero no por ello debería hablarse de un género nuevo, antes bien, debería hablarse de los géneros jesuitas.

Cabo Aseguinolaza ofrece un modo claro de exponer las tensiones teóricas que rodean al teatro jesuita en torno a su cualidad genérica o no. Las modalidades con que los géneros canónicos se desarrollan en los colegios jesuíticos se revelan como manifestaciones de géneros autoriales, lo que justificaría plenamente cualquier labor crítica sobre una obra en particular de la serie genérica. En la conceptualización del género literario, Cabo Aseguinolaza confiere mayor

la base del canon picaresco y desde este punto privilegiado se convierte en modelo textual de referencia y estudio para las demás obras adscritas al mismo género.

¹¹² Sobre el texto como material lingüístico y la restricción del público receptor, basta recordar los trabajos de Quiñones Melgoza sobre teatro jesuita novohispano. Véanse *supra* pp. 26 y 30.

jerarquía a las dos categorías genéricas propuestas: los géneros receptivo y crítico, los cuales configuran esa estructura conceptual superior perfilada asimismo en las reflexiones de Guillén y Mignolo. Como parte de los géneros receptivo y crítico se han organizado marcas tipológicas de naturaleza diversa a la textual percibidas primeramente por los mismos cronistas de la Compañía —por su triple papel de autores, receptores y críticos de los ejercicios escolares— y, en segundo lugar, por los historiadores del mundo hispánico en cuanto receptores contemporáneos del hecho teatral o secundarios, únicamente críticos del texto teatral.

En aras de claridad he preferido hacer la distinción entre género y modelo, reservando para el primer término la investigación de aquellas marcas textuales comunes entre los géneros autoriales de la serie teatral jesuita. Como modelo quiero referirme a los géneros receptivo y crítico de la misma serie en conjunto, es decir, la configuración particular de los espacios de recepción y comentario. La conceptualización de ‘modelo’ que pretendo seguir implica el reconocimiento de que

los modelos consisten en la combinación de *elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas* (‘temporales’) que se imponen sobre el producto. Si el producto en cuestión es un evento, un suceso, entonces su modelo significaría la suma de los elementos + las reglas aplicables a dicho tipo de acontecimiento + las relaciones potenciales que pueden llevarse a cabo durante el hecho concreto¹¹³

y presupone el pre-conocimiento del orden de esas tres posiciones, tanto del lado del productor para saber qué hacer y cuándo, como de parte del consumidor o intérprete del producto generado; sin embargo, aunque pudiera pensarse que hay un modelo común para la producción y la interpretación, en la mayoría de las relaciones comunicativas el productor y el consumidor recurren a modelos diferentes. Es evidente entonces que en este esquema de comunicación cultural, el teatro jesuita (cuyos elementos serían los géneros teatrales canónicos) entra en juego con otros modelos mediante reglas (las *Constituciones*, la *Ratio*) y relaciones que habrá que establecer. Cuáles serán estos modelos competitivos se ha dicho antes: las modalidades de auto,

¹¹³ Even Zohar, “Factores y dependencias en la cultura...”, art. cit., p. 35. El desarrollo teórico de Even Zohar se define como continuación del funcionalismo dinámico (última fase del formalismo ruso, del estructuralismo checo, de la semiótica soviética, etc.) aplicado a los problemas culturales. El conocido esquema comunicativo de Jakobson donde se explicaban las relaciones lingüísticas entre contexto, código, canal, mensaje, emisor y receptor se transforma ahora para explicar las relaciones entre los participantes de fenómenos culturales, de modo que expresa la interacción entre institución, repertorio, mercado, producto, productor y consumidor (*ibid.*, p. 29).

comedia, tragedia y teatro breve que se desarrollan fuera de los colegios, además de los modelos literarios latinos que compiten con el teatro neolatín de la Compañía de Jesús.

Por lo anterior, queda expuesto mi interés por estudiar (no en este espacio, al menos) las convergencias y divergencias temáticas y formales de las obras jesuitas frente a sus respectivos competidores seculares para dejar en claro cómo está conformada la serie genérica, es decir, ese conjunto de obras que llamamos teatro jesuita. Un estudio de esta naturaleza, en primer lugar, permitiría ver con claridad que las realizaciones textuales jesuitas repiten y varían esquemas formales externos (elementos constitutivos de la serie), sin que el último de estos factores signifique un alejamiento de fondo de los marcos culturales y administrativos de creación y recepción del modelo teatral jesuita; en segundo término, la comparación de formas genéricas comunes entre el teatro religioso y secular ayudaría a explicar cómo el modelo jesuita entra a formar parte de la superestructura conceptual que es el teatro del Siglo de Oro. Tal vez de este modo se demostrarían las deudas y las aportaciones de la Compañía de Jesús a la dramaturgia de los siglos XVI y XVII.

2.2. La comedia humanística, antecedente del teatro jesuita hispánico

El examen comparativo entre la serie genérica del teatro jesuita hispánico y las producciones teatrales del XVI debe empezar con la revisión del modelo más antiguo que nutre a todo el teatro jesuita europeo: la comedia humanística desarrollada durante el siglo XV¹¹⁴. El valor que debe atribuírse a este género consiste en la metodología con que se aproximó y asimiló la cultura teatral latinizante medieval, más que en su aportación directa de formas o contenidos específicos.

La comedia humanística se desarrolló en el siglo XII, a lo largo de zonas como el Loira y la región germana. Entre sus obras más importantes destacan el *Ludus Antichristi*, el *Ordo virtutum*

¹¹⁴ Entiendo por “comedia humanística” tanto lo que algunos autores consideran comedia erudita como lo que otros llaman comedia humanística. Leicester Bradner considera que las tendencias latinizantes renacentistas pueden agruparse en dos grupos: a) aquél donde las obras revelan apenas referencias onomásticas que recuerdan a personajes de Plauto y Terencio; b) y otro donde la influencia de Plauto y Terencio habría sido más profunda, desarrollándose en tramas o relaciones entre personajes (“The Latin drama of the Renaissance, 1340-1640”, *Studies in the Renaissance*, 4, 1957, pp. 33-34). “Comedia humanística” correspondería al primer grupo y “comedia erudita” al segundo, más apegado a los modelos antiguos. Pero los dos términos pueden referirse también a distintos fenómenos teatrales ocurridos en distintos puntos de la geografía europea en el siglo XV: “comedia erudita” se utiliza frecuentemente al hablar del teatro neolatino italiano, mientras que “comedia humanística” se usa en la bibliografía crítica hispánica para clasificar el teatro en latín y sus derivaciones al español en la Península Ibérica; sin embargo, esta distinción geográfica no siempre es cierta. La línea entre un género y otro me parece demasiado tenue, por lo que he optado por usar el último de los dos nombres.

de Hildegarda von Bingen, las piezas dramáticas del manuscrito de Fleury, las obras de Beauvais e Hilario, así como varias comedias elegíacas. En su conjunto, son textos que pudieron ejecutarse en los templos¹¹⁵, quizá como parte de los servicios litúrgicos, pero sin buscar o conseguir la eficiencia en el desarrollo del culto cristiano que las composiciones del drama litúrgico acaparaban con éxito. Su objetivo estaba más bien en “la comprensión de la dramática como producto literario secular”¹¹⁶, rasgo decisivo en la formación del teatro neolatino del XV. La comedia humanística cedió algunas características a la dramaturgia jesuita del XVI:

- a) Su proceso de transmisión y conservación a través de colecciones autónomas, como secciones de las *opera* de un autor o como partes de códices misceláneos. Las obras de Juan de Cigorondo, por ejemplo, se conservan en cartapacios dedicados a compilar la producción del autor. Asimismo, los diálogos latinos de Bernardino de Llanos se recopilaron en un volumen manuscrito de obras literarias y teoría poética de la Compañía.
- b) La comprensión del valor del autor manifiesta en la explicitación de una autoría individual. Este aspecto de la tradición humanística fue ganando terreno paulatinamente en el teatro jesuita: Olmedo, Cigorondo, Stefano Tucci son algunos autores que reconocen y a quienes se reconoce el crédito de sus obras. Excepciones como el *Triunfo de los santos* sirven para resaltar el proceso de reconocimiento del papel de autor que, para el siglo XVII, es un elemento normal en la producción impresa¹¹⁷.

¹¹⁵ No todo el teatro medieval estuvo destinado a la representación. Castro Caridad dice que, desde una perspectiva amplia, las obras dramáticas en latín de la Edad Media deben clasificarse en dos grandes grupos: el “teatro literario” y el “teatro escénico”. El “teatro literario” concentra obras dialogadas, genéticamente ligadas a los géneros poéticos clásicos y jamás destinadas a la representación teatral, sino a la lectura. Están dentro de este grupo las imitaciones de comedias romanas del siglo IV, los *conflicti* o *altercationes* carolingios, los *plancti*, las elegías y las églogas, los diálogos de Hrotsvitha, las comedias latinas del siglo XII. El “teatro escénico” agrupa aquellas obras que, en su momento de redacción, tuvieron en cuenta el momento de su representación: los mimos literarios del siglo IX y el drama litúrgico, el *Planctus Mariae* y las piezas escolares o *ludi* de las que ahora nos ocupamos (Eva Castro Caridad, *Introducción al teatro latino medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, p. 45).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁷ Resulta interesante ver que la producción literaria pareció estar siempre devaluada en la Compañía de Jesús, lo que podría explicar el anonimato de muchas obras no sólo teatrales. La recopilación literaria impresa de los jesuitas alemanes deja ver que la autoría y el individuo eran conceptos importantes en la segunda mitad del XVII. Véanse las portadas de Jacob Bidermann, *Ludi theatrales sacri, Joannis Wagneri, Monachii, 1666*, DE <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/bider3/jpg/s001.html>>, 21 de noviembre del 2005, y de Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae et ligatae, Pars III et ultima quae complectitur: Dramatica poesis comicam, tragicam et comico-tragicam*, Apud Hermannum Demen, Coloniae, 1682, DE <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/masen3/jpg/s001.html>>, 21 de noviembre del 2005.

- c) El uso de indicaciones sobre la necesidad de actores (muchas veces los *fratres*, diáconos, sacristanes, niños del coro, obispos y abades) y otros elementos que aludían al público —*ad populum, ad plebem, per chorum ut videatur a populo*— o al contexto de representación delatando en el autor la intención de producir una reacción determinada. Los Argumentos son las formas típicas donde quedaron estos elementos de la comedia humanística. En otros casos, como los dos diálogos de novohispanos de Llanos, la declaración de la intencionalidad de la obra está dada en el título de la composición misma, o en la relación del momento de representación¹¹⁸.

La tradición medieval de la *imitatio* sobre Plauto y Terencio contribuyó asimismo a la formación de la comedia humanística. Ésta, sin embargo, estuvo libre de la carga moralizante que el proceso de *imitatio* conllevaba (al contrario de las seis comedias de la monja Hrotsvitha, que sí fueron respuesta moral contra las seis obras de Terencio¹¹⁹) y careció del espacio físico de representación utilizado por el teatro escolar medieval. La imitación de Plauto y Terencio durante la Edad Media tuvo su principio en la lectura de las obras conocidas de estos autores y de las de sus comentaristas:

Algunos autores destacados del momento como Ausonio o Claudio Claudiano aluden a sus lecturas de las comedias de Plauto y Terencio; incluso san Jerónimo, alumno de Donato, reconoció a lo largo de toda su obra la diferencia existente entre la vulgaridad de una representación espectacular de pantomima o de combates de gladiadores [...] y la lectura de unas obras que podían ser útiles para el estudio y formación literaria de los alumnos, aunque no para su moral¹²⁰.

¹¹⁸ Otro ejemplo de esta práctica es la obra teatral del jesuita alemán Nicolaus Avancini. En la segunda parte de sus *Poesis dramatica* (Apud Joannem Wilhelmum Friessen, Coloniae, 1675, DE <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/avan2/te01.html>>, 21 de noviembre del 2005), se encuentra una relación de los acontecimientos para los que se representó cada una de las obras del tomo, así tenemos “*Zelus, sive, Franciscus Xaverius Indiarum apostulus*. Data Viennae August. Imp. Ferdinando III. Anno 1640. Qui fuit Soc. Jesu primus saecularis” o “*Fides coniugalis, sive Ansberta sui conjugis Bertulso e dura capivitate liberatrix*. Data Viennae ludis Nuptialibus Aug. Imp. Leopoldo, & Margariae Hispanae Anno 1667”.

¹¹⁹ En el “Praefatio” de sus *Opera dramatica* (ca. 963), Hrotsvitha de Gandersheim escribió: “Se halla a muchos católicos que, a causa de la más refinada elocuencia del estilo, prefieren la inanidad de los libros paganos a la provechosa sustancia de la sagrada escritura: y nosotros mismos no podemos quedar completamente exceptuados de estos. Otros hay, además, adictos a la lectura de los textos sacros, que, si bien desprecian otras obras de los gentiles, leen sin embargo con mucha frecuencia las ficciones de Terencio, y, en tanto se deleitan con la suavidad de su estilo, se manchan con el conocimiento de cosas abominables. En consecuencia yo, la Voz Fuerte de Gandersheim, no he rehusado imitar, componiendo, a aquel cuya lectura tanto cultivan otros —a fin de que en el mismo género de composición en que se relataron las torpes impudicias de lascivas mujeres, según las capacidades de mis reducidos talentos sea enaltecida la pureza encomiable de algunas santas vírgenes” (*Los seis dramas*, trad., introd y notas de Luis Astey, Instituto Tecnológico Autónomo de Monterrey-Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 61).

¹²⁰ Castro Caridad, *Introducción al teatro, op. cit.*, p. 35.

Terencio ocupó un lugar superior en la formación del canon romano y en los procesos de imitación medievales a raíz tanto de las varias *Vidas* que se escribieron sobre él —donde se reconstruían los mecanismos (por ejemplo, la figura del *fabulae recitator*) y escenarios que usaba para su teatro—, como por el descubrimiento en 1433 del *Commentum Terentii* de Donato, pero sobre todo por el aprecio que despertaron sus tramas y la calidad de su lenguaje. Al menos durante la Edad Media, Plauto quedó marginado pero no olvidado: sus complicadas tramas y el lenguaje más tosco por cotidiano no resultaron tan atractivos como los de Terencio¹²¹. De las obras terencianas se imitó tanto la estructura como los tipos del enamorado, el padre, el esclavo astuto, el parásito, la cortesana, que se mantuvieron presentes desde el medievo (comedias y tragedias elegíacas¹²², épicas y horacianas, siempre con finalidad moralizante), hasta su consagración en la comedia humanística.

La influencia de Plauto en la tradición latinizante europea fue igual o mayor que la de Terencio en la formación de la comedia humanística, pues a partir de 1426¹²³, con el descubrimiento del códice Vaticano 3870 (que contenía doce comedias desconocidas de Plauto), se desencadenó, en un afán filológico, el nacimiento de la comedia humanística con un buen número de traducciones al italiano y *rifacimenti* en latín de los textos plautinos con resultados algunas veces sorprendentes¹²⁴. Italia fue el núcleo de esta efervescencia clasicista y casi todo el *corpus* de la comedia humanística procede de esa región¹²⁵. Entre los textos neolatinos italianos

¹²¹ Señala Rosa María Lida de Malkiel que Terencio se preocupaba más por una trama sencilla y ordenada, mientras Plauto acumulaba excesivamente trabas que habían de superar los personajes (*La originalidad artística de "La Celestina"*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962, pp. 31-32).

¹²² Es en este género dramático donde se puede observar el desarrollo de algunos tipos: el esclavo astuto, por ejemplo, aparecerá como personaje independiente, con necesidades propias que habrá de satisfacer; la comedia elegíaca también amplía las capacidades de tipos como la heroína que se perfila en el *Pamphilus* (*ibid.*, p. 36).

¹²³ Estudiosos como Lida de Malkiel apuntan que esta corriente dramática italiana en latín se inició antes de 1300 con alguna obra de Petrarca hoy perdida (tal vez la llamada *Philologia*), pero que su verdadero florecimiento se dio durante los siglos XIV y XV con títulos como la *Comædia Cauteriaria* de Antonio Barzizza, el *Philodoxus* de Alberti o las *Corallaria*, *Emporio*, *Oratoria* y *Peregrinatio* de Tito Livio Frulovisi, entre muchas otras (*ibid.*, pp. 37-47).

¹²⁴ Sabellicus escribía a Harmonicus Maseus, autor del *Stephanium* (obra modelada sobre la *Aulularia* de Plauto): “Votre comédie m’a frappé d’admiration... Le style sent l’antiqueté, c’est tant à fait le tour et l’agrément de Plaute... et je me croyais trasporté dans le théâtre de Marcellus ou de Pompée pour entendre une pièce de Plaute ou de Cécilus” (A. Chassand, *Des essais dramatiques imités de l’antiqueté au xiv^e et au xv^e siècle*, Paris, 1852, *apud* Raymond Leonard Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega, together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1944, p. 61).

¹²⁵ Dice Antonio Arbea: “Con el nombre de ‘comedia humanística latina’ se conoce un conjunto de aproximadamente 50 obras dramáticas, casi todas escritas durante el siglo XV italiano” (en Leonardo della Serrata, “*Poliscena*” de Leonardo della Serrata, *comedia humanística latina*, introd., texto y trad. de Antonio Arbea, Universidad de Chile, Chile, 1996-2000, p. i, DE <<http://autordelasemana.uchile.cl/della%20Serrata/introduc.htm>>, 14 de octubre del 2002).

destacan el *Paulus, commedia ad iuuentum mores corrigendos* de Pierpaolo Vergerio; la *Poliscena* o *Calpurnia et Gurgulio* de Leonardo della Serrata (1433), obra muy apreciada, pues hubo diez ediciones entre 1503 y 1516; el *Philodoxios* (1418) de Leon Battista Alberti, publicada en Salamanca en 1501, etc.¹²⁶ Sin embargo, algunas de estas obras —*Chrysis* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini, la *Fraudiphila* (ca. 1440) de Antonius Tridentonus, la *Philogenia et Epiphebus* (ca. 1440) de Hugolinus Pisanus, entre otras— desarrollaron, de modo paralelo al proceso de imitación plautina, “a realistic satirical technique which the vernacular writers were to take over and use when they began to write their own comedies in the first decade of the sixteenth century”¹²⁷. Otra novedad de la comedia humanística italiana fue el uso combinado de prosa y verso a diferencia de la comedia y la tragedia elegíacas, donde la redacción de los textos seguía precisamente el patrón métrico que daba nombre a cada género¹²⁸. Con diversas fuentes argumentales que iban desde el cuento popular hasta la imitación de obras cultas como el *Decamerón*, la comedia humanística italiana se mantuvo cerca de la realidad a la que satirizaba cuando describía “la vida cotidiana en las ciudades de Italia, sus clases sociales, sus magistrados, sus formas de trabajo y de devoción, sus ceremonias y diversiones”¹²⁹.

Al parecer fue la necesidad de vivificar la *imitatio* lo que ocasionó que el *Lesendrama* neolatino dejara de ser un arte totalmente cerrado y al amparo del mecenazgo, pues con el interés y patrocinio de academias como las de Siena, Venecia, Padua y Florencia se representaron obras

¹²⁶ Grismer, *The influence of Plautus...*, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁷ Bradner, “The latin drama...”, *art. cit.*, p. 33.

¹²⁸ Alonso Asenjo recuerda, al hablar de la Italia renacentista, que “Con pocas excepciones en la época, en Italia se había implantado el criterio de que la comedia representaba ‘*cose familiarmente fatte e dette*’. De donde seguía el uso de la prosa como recurso expresivo más natural y espontáneo” (*La “Comedia” erudita de Sepúlveda. Estudio y texto paleográfico-crítico*, ed. de Julio Alonso Asenjo, Tamesis-Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, London, 1990, p. 66).

¹²⁹ Lida de Malkiel, *La originalidad...*, *op. cit.*, p. 40. Un caso típico es la descripción de la actividad diaria veneta en la comedia anónima titulada *La Venexiana* (escrita tal vez a principios del siglo XVI) que es, además, uno de los escasos testimonios del género humanístico italiano en una lengua romance. Puede consultarse una versión de esta obra en: DE <http://www.liberliber.it/biblioteca/v/venexiana/la_venexiana/html/index.htm>, 25 de septiembre del 2002. La doble aportación de la comedia humanística en tanto ejercicio imitativo de Plauto y Terencio pero asimismo reflejo de la vida diaria se comprueba con la *Poliscena* de Della Serrata. Por una parte, resulta evidente la asociación que se hizo entre Terencio y el texto de la *Poliscena*, ya que la primera edición de ésta apareció junto a las obras del primero. Joseph R. Jones ha señalado también al menos sesenta y cinco pasajes de la *Poliscena* donde se descubre claramente el calco de lugares de Terencio (véanse las muestras que ofrece Josep Gandia Esteve en su traducción: *Comedia Poliscena*, DE <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Poliscena/Index.html>>, 1 de diciembre del 2002). Por otro lado, referencias en la obra como la de Gaspar el Bergamasco, “el hombre más elocuente de nuestro tiempo” (Della Serrata, “*Poliscena*”..., *ed. cit.*, p. 39), ejemplifican la intención de hacer un texto vivo y actual.

como la *Aulularia* de Plauto dentro del Quirinal, en Roma, en 1484, quizá la primera representación latina renacentista de que se tenga noticia. A partir de entonces, la influencia plautina creció cuando Ercole I, en Ferrara, promovió en su corte la traducción de las comedias latinas, principalmente del *Menaechmi* y del *Amphitruo*, y la representación de las mismas con motivos circunstanciales¹³⁰. Pero la comedia humanística en latín sufrió una merma en su producción cuando a principios del siglo XVI salieron a la luz exitosas obras en italiano de Ariosto, Maquiavelo y Pietro Aretino, y hasta 1587 “there was almost no Latin drama in Italy except for the religious plays of Joanus Anysius, Carolus Martiranus, and J. F. Quintianus Stoa”¹³¹.

Los continuadores del género humanístico neolatino no alcanzaron en España ni en Portugal, durante el XVI, el éxito que durante el siglo anterior habían conseguido los italianos por varias razones: no utilizaron elementos de la cultura literaria popular¹³², ni temáticas cotidianas como la vida estudiantil¹³³ o los conflictos religiosos¹³⁴, pero sobre todo a causa del deficiente dominio de las lenguas clásicas, especialmente del latín¹³⁵. Podría decirse que apenas si existió,

¹³⁰ Entre las ocasiones más memorables están las bodas de Alfonso d’Este con Anna Sforza en 1491 celebradas con una representación del *Amphitruo*, o la visita a Ferrara del duque de Milán, Ludovico, en 1493, por lo cual se representó el *Menaechmi*, o en bodas como las de Lucrezia Borgia en 1502, cuando en cinco días consecutivos se representaron *Epidicus*, *Bacchides*, *Miles gloriosus*, *Asinaria* y *Casina*.

¹³¹ Bradner, “The latin drama...”, art. cit., p. 35.

¹³² En Francia, por ejemplo, mucho del primer teatro neolatino del XVI bebió en fuentes literarias como los *fabliaux*; en Italia se usaron las *novelle* o se hicieron traducciones al latín de obras vernaculares de contemporáneos, como fue el caso de Abraham Fraunce, quien desarrolló la historia cuarta del libro décimo del *Decamerón* en su *Hymenaeus* (1579) e hizo su versión de *Il fedele* de Pasqualigo (aparecida cinco años antes en Italia) en su *Victoria* (1582) (*ibid.*, pp. 38, 49).

¹³³ La recreación de la vida estudiantil fue una temática iniciada por Macropedius en 1535 con sus obras *Rebelles* y *Petriscus* (1536), así como por el *Studentes* de Stymmelius, que apareció en 1549, la cual tuvo al menos diez ediciones hasta 1579 y se reimprimía aún en 1647 (*ibid.*, pp. 46-47). Esta temática la retomarán los dramaturgos jesuitas cuando aborden en sus obras la vida estudiantil.

¹³⁴ Las luchas religiosas europeas, que proveyeron de temas a varios autores teatrales neolatinos —Lutero, fue objeto de burla en la *Monachopornomachia* (1538) de Simon Lemnius, mientras que se atacaba su matrimonio en el *Ludus ludentem Luderum ludens* (1530) de Johan Hasenbergius (Bradner, “The latin drama...”, art. cit., p. 39)— tampoco parecen haber abastecido el repertorio hispánico. Otro tipo de lucha se desarrolla: la literaria. Bradner aporta testimonios acerca de la fuerza que el drama protestante tuvo en Europa y las respuestas literarias del lado cristiano en las pp. 40-41 de su artículo citado. Véase además *supra* p. 35, nota 81.

¹³⁵ A Nebrija se debe una curiosa anécdota que ilustra la poca pericia en el manejo del latín en personas de las que se esperaba un dominio más perfecto. En carta a Cisneros de 1515, cuenta Nebrija el ridículo en que quedaron los teólogos salmantinos Sancti Spiritus, Betoño y Peñafiel de la orden de Predicadores: “El primero, Predicando en las Escuelas el día de Sant Hierónimo, bolviendo del Latín en Romance aquello del Evangelio: ‘non transibit unum jota neque unus apex’ [Mateo 5: 18], dijo que la Lei no se traspasaría ni una ‘i’, que es la menor de las letras del ABC, ni una Abeja, que es un animal tan pequeño. Et estando allí todos los Doctores et Maestros i otras personas de Hábito et profession de Letras, assí lo recibieron, como si lo digera San Gerónimo o Sant Agustín; ni se riyeron ni sentieron aquella burla que aquel Maestro hizo dellos como si fueran piedras et troncos de arboles ni

en la primera mitad de 1500, una corriente teatral humanística neolatínizante en España: la *Galathea* y la *Zephira*, de Hercules Florus, impresas al parecer por 1502¹³⁶, la *Hispaniola* de Joannes Maldonatus, cuya edición data de 1535, ponen en relieve la ausencia de textos impresos y hablan asimismo del fracaso de Mal Lara o de Petreyo, pese a sus esfuerzos por implementar una pedagogía nueva y preparar, como Florus, materiales de estudio.

Es en la primera mitad del XVI cuando “parece que la escena española se va a orientar hacia el clasicismo dramático más puro, con Fernán Pérez de Oliva y algunos otros traductores de griegos y latinos”¹³⁷. Sin embargo, las traducciones al español de obras clásicas tampoco son precisamente abundantes. Highet¹³⁸ menciona que Pérez de Oliva parece haber hecho, con doce años de edad, una primera traducción española del *Anfitrión*. Esta obra de Plauto mereció también la atención de Francisco López de Villalobos, cuya traducción apareció en 1515. La *Electra* de Sófocles, adaptada y con el título de *La venganza de Agamenón*, apareció en 1525 gracias a la traducción de Pérez de Oliva, quien hizo igualmente una adaptación de la *Hécuba* de Eurípides. Es en la segunda mitad del siglo XVI cuando la traducción de clásicos cobró fuerza: en

miraran en ello, sino que Yo solo me rei, i di del codo a los que cerca de mí estaban oyendo. El otro, Predicando el día de la Purificación de Nuestra Señora, declarando aquello del Evangelio, que Simeón ‘acceptit eum in ulnas suas’ [Lucas 2: 28], Dijo que Simeón, como era viejo, asió dél, et que lo tomó en sus uñas, porque no se le cayesse de entre las manos. El otro, romanzando eso mesmo aquello del Evangelio, ‘qui ambulat in tenebris offendet’ [Juan 11: 10], no mirando la significación de aquel verbo ‘offendet’, que es tropezar, pensando que significava empecer a otro, dijo que el que anda de noche no anda sino a capear o acuchillar a otro o a quebrarle la cabeza” (*Epístola del Maestro de Lebrija al Cardenal, quando avisó, que en la interpretación de las Dicciones de la Biblia no mandasse seguir al Remigio sin que primero viessen su Obra, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8, 1903, p. 495, *apud* Luis Gil, “El humanismo español del siglo XVI”, en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos. Madrid, 28 de marzo - 1 de abril de 1966*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1968, pp. 218-219). Son tres las palabras que traducen mal los eruditos salmantinos: *apex*, que significa ‘tilde’ y no ‘abeja’, *ulnas*, que debería traducirse como ‘brazos’ y no ‘uñas’, y *offendit*, de la cual Nebrija ya da la traducción: ‘tropezar’ y no ‘empecer’, es decir, ‘detener a otro para hacerle mal’.

¹³⁶ Cronológicamente y hasta donde alcanzan los datos conocidos, Hercules Florus parece haber sido el iniciador de la comedia humanística hispánica. Alonso Asenjo dice: “Ya en los últimos años del siglo XV el chipriota Hércules Floro Alexicacos, afincado en Perpiñán, entonces perteneciente a la Monarquía Católica, compone y edita para su alumnado, además de un compendio de gramática latina, la *Tragedia Galathea* y la *Comedia Zaphira*, de las que falta en especial un estudio de fuentes. A intervalos seguirán su ejemplo otros humanistas profesores” (“Panorámica del teatro humanístico-universitario del Renacimiento hispánico”, DE <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm>, 4 de diciembre del 2002).

¹³⁷ Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961, p. 61.

¹³⁸ Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. de Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. 1, pp. 184-195.

1550 Gonzalo Pérez tradujo, bajo el nombre de *Ulixea*, los primeros trece libros de la *Odisea*, de la cual ya había una traducción completa para 1556. De Virgilio, Gregorio Hernández de Velasco había preparado, para 1555, una traducción de la *Eneida*. Las *Metamorfosis* de Ovidio fueron traducidas por Pedro Sánchez de Viana (1589) y por Jorge de Bustamante. Diego Gracián de Alderete tradujo a Tucídides en 1564, la *Anábasis* de Jenofonte (1552), las *Vidas paralelas* de Plutarco y sus *Tratados morales* (1542) —estos últimos también traducidos en 1551, pero parcialmente, por Francisco de Enzinas, quien asimismo había traducido a Tito Livio (1550)—. Al latín tradujo Juan Ginés de Sepúlveda la *Política* de Aristóteles. Pedro Simón Abril tradujo, en 1577, el *Pluto* de Aristófanes. Juan de Timoneda había traducido los *Menecmos* de Plauto en 1559. Juan de Vergoza tradujo también los *Menecmos* y el *Soldado fanfarrón* en 1555. De Terencio, aunque se le consideraba un autor más fácil que Plauto, Highet no recuerda más que la traducción de Simón Abril de 1577.

Resulta sintomático que el humanismo hispánico optara en un principio por la tragedia clásica, como demuestran las traducciones de humanistas españoles bajo el influjo de poéticas neoaristotélicas italianas como las de Robortello, Maggi y Escalígero¹³⁹. Sin embargo, la apreciación de los dramaturgos sobre la pureza del género trágico a partir de Aristóteles nunca fue unánime y en la práctica se siguió a senequistas italianos como Giambattista Cinzio Giraldi¹⁴⁰ o Ludovico Dolce¹⁴¹. Quizá por esta doble tradición, los trágicos puros españoles —desde los más antiguos como Jaime Ferruz y su *Auto de Caín y Abel*, Micael de Carvajal y su *Tragedia llamada Josefina* o Bartolomé Palau con la *Tragedia de santa Osoria*, hasta Pérez de Oliva, sus seguidores (Boscán y Simón Abril) y el teatro universitario, sin olvidar a Jerónimo Bermúdez (*Nise lastimosa* y *Nise laureada*) y Cristóbal de Virués (*Elisa Dido*)— tuvieron poco éxito durante el XVI. Las nuevas formas que el “uso nuevo” español había

¹³⁹ Hermenegildo, *Los trágicos españoles...*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁰ La edición de 1583 de las tragedias de Giraldi se titula: *Le tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio: “Orbecche”, “Atile”, “Didone”, “Antivalomeni”, “Cleopatra”, “Arrenopia”, “Euphimia”, “Epitia”, “Selene”, Appreso Giulio Cesare Cagnacini, In Venetia. De Orbecche*, estrenada en 1541, dice Highet que fue “La primera tragedia original moderna que dejó un rastro extenso y creó una escuela [...]: es una tragedia histórica sobre las enemistades que desgarraron a la familia real persa, y la primera que pone en escena los crímenes sexuales y los horrores sangrientos de que tanto gustaban los públicos del Renacimiento. Los espectadores lloraban; las mujeres se desmayaban; fue un éxito tremendo” (*La tradición clásica...*, *op. cit.*, p. 217).

¹⁴¹ Las *Tragedie di M. Ludovico Dolce Cioé, “Giocasta”, “Didone”, “Thieste”, “Medei”, “Ifigenia”, “Hecuba”* (Appreso Gabriel Giolito de Ferrari, In Vinegia, 1560) reúne títulos que recuerdan más a Eurípides —*Medea*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los tauros*, *Hércules*, *Hércules loco*— que a Séneca.

asentado tanto por la traducción del teatro trágico clásico como por la misma creación de dramas trágicos medianos apegados, en mayor o menor medida, al filón de la tragedia antigua, iniciaron un grupo donde se fueron incorporando otros autores que marcaban una distancia enorme respecto del ideal clásico de la tragedia: Cueva, Lupercio Argensola, el mismo Virués y Cervantes¹⁴².

La influencia de Séneca en aquellas tragedias españolas del XVI resultó notable en un momento donde Plauto y Terencio seguían teniendo fuerza sobre la producción dramática¹⁴³. Sin embargo, las causas de la apropiación de las obras senequistas pueden deberse más a que se prestaban a la moralización —acorde a los intereses de casi todos los trágicos españoles cristianos— que a las posibilidades inventivas o la riqueza gramatical y sintáctica ofrecidas por las tragedias en sí. Pocas veces aparece recomendada la lectura de Séneca con objetivos semejantes a los que hacían recomendable a Terencio o Plauto. Ni siquiera en los colegios jesuitas hispánicos se asienta explícitamente el uso de Séneca por su riqueza gramatical o sintáctica: en los planes de estudio no se le da el mismo lugar que a los cómicos, ni en la práctica su pervivencia parece haber llegado con fuerza más adelante del siglo XVI, y eso acaso como parte de una gran mezcla de elementos trágicos provenientes del drama religioso, nunca en una obra trágica pura como hubiera querido Pérez de Oliva. Fue en las universidades y en colegios como los de la Compañía de Jesús donde la cuestión de la pureza trágica se prolongó en el tiempo hasta llegar a contravenir la realidad cultural del momento. Aún cuando teóricos jesuitas en el XVII abordaban con serenidad e imparcialidad la teorización de los géneros trágico, cómico y tragicómico, el género trágico fue el preferido por muchos de los autores jesuitas en Europa y en Nueva España al menos hasta finales del XVI. Sin embargo, para críticos como Cannavagio, el teatro jesuita de colegio se mantuvo apegado formalmente al modelo senequista en cuanto al uso de

¹⁴² Hermenegildo, *Los trágicos españoles...*, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁴³ Por qué se imitaba a Séneca y no a otro trágico ha sido una pregunta frecuente entre los investigadores del teatro hispánico. Jean Cannavagio resume las respuestas que se han dado desde hace varios años: “mayor accesibilidad del latín; reivindicación nacionalista de una gran figura hispana; difusión simultánea de un estoicismo cristianizado; coincidencia entre dos momentos de crisis de valores; atracción ejercida por un teatro efectista, con situaciones paroxísticas supeditadas a una finalidad moral; divulgación de sus piezas más notables —*Hercules furens* y *Medea*, entre otras— mediante las adaptaciones e imitaciones realizadas por poetas como Dolce y Cinzio en la Italia del Cinquecento” (“La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado”, en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, p. 20).

coros, escenas violentas y estilo sentencioso, pero los autores de la Compañía que incursionaron en el género de la tragedia pocas veces alcanzaron la tónica verdaderamente trágica¹⁴⁴.

El canon teatral hispánico del Siglo de Oro demuestra que no prosperaron los defensores de la pureza genérica como método de afianzar, mediante la tragedia, la tradición clásica en el ámbito literario; en cambio, la comedia sí lo consiguió. Hermenegildo atribuye el fracaso de la formación clásica trágica del teatro nacional español a la fuerte avanzada que tuvo el teatro novelesco de Torres Naharro y Lope de Rueda sobre los intentos nunca logrados de tragedia pura. En España, el teatro humanístico a ultranza no alcanzó sino apenas unas formas teatrales que empleaban meros “accidentes artísticos de valor secundario”¹⁴⁵ provenientes de los autores de la antigüedad clásica.

Coincidiendo con el auge de las traducciones al español de clásicos grecolatinos y los esfuerzos por conseguir una tragedia hispánica apegada a moldes grecorromanos, en la segunda mitad del siglo XVI apareció uno de los más logrados ejemplos en español del género teatral humanístico en España: la llamada “*Comedia*” erudita de Sepúlveda, datada por su editor entre 1565-1566. En el Prólogo-Argumento de esta obra, Becerra responde a Escobar —quien ha dicho que escribir teatro “no es la más onrosa cosa del mundo”¹⁴⁶— arguyendo que sólo unos pocos tienen el entendimiento, la habilidad y la calidad para hacer comedias con el gran artificio que exigen. Entre los ejemplos de célebres dramaturgos que ofrece a Escobar, Becerra menciona a Terencio, Ariosto y Arezzo¹⁴⁷, autores capitales en la creación del género humanístico; pero las

¹⁴⁴ Dice Cannavagio: “Descontando la *Tragedia de san Hermenegildo* que, por su fecha algo tardía, su amplia estructura y su dramatización del conflicto interior de los personajes, descuella como excepción, las demás piezas que se conservan se sitúan más bien en la línea de las moralidades medievales, con su alegorización, sus secuencias cómicas interpoladas y su didactismo a flor de piel” (*ibid.*, p. 24).

¹⁴⁵ Hermenegildo, *Los trágicos españoles...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁶ “*Comedia*” erudita de Sepúlveda, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁷ “Pues si benimos a los poetas latinos, hallaréys tener no menos autoridades que los otros cómicos; pues sabemos de Terencio quién fue y que por sola esta abilidad fue no solamente libertado, mas aun tenido en tanta veneración en persona como asta oy nosotros tenemos sus comedias, pues son la regla por donde casi todos los latinos pasan [...] Pues en nuestro tiempo, mirad la estimación en que est[á] tenido en toda Ytalia el Ariosto, que casi tienen por pecado nombrarlo en bano: pues, entre sus obras, allamos muchas comedias suyas no en poco tenidas. E, sin éste, ¿qué diremos de Pietro Ar[e]tino, a qujen por la escelencia de su jujzio tienen por epiteto en su nombre «el Divino»? Pues notorio es que lo principal de sus obras son las comedias que hizo. Y, por no alargarme más, quiero concluir que oy día en Ytalia, que es la madre de los buenos y delicados juizios que ay en nuestros tienpos, no ay cosa que en tanto tengan como el conponer vn poema déstos con el lustre y perfección que se requiere” (*ibid.*, p. 110).

influencias italianas no se limitan a los dos autores señalados¹⁴⁸. Es en obras como la “*Comedia erudita de Sepúlveda*” donde Plauto y Terencio de nuevo entran representando un papel modélico en cuanto a los temas de amores difíciles; también se retoman de los dos cómicos clásicos las figuras de los padres intransigentes y de los criados. Asimismo, esta muestra de la comedia humanística hispánica respeta los límites de lugar y tiempo que preceptistas como Robortello habían declarado como bases de la creación literaria según la más estricta lectura de Aristóteles: la construcción temporal de la “*Comedia erudita de Sepúlveda*” se reduce a una acción iniciada y concluida en sólo doce horas. De acuerdo a la práctica textual del género, está escrita en prosa¹⁴⁹.

Con el más importante núcleo teatral neolatino agotado, Italia, y el renovado espíritu clasicista hispánico, en la segunda mitad del XVI serán los jesuitas quienes absorban e impulsen una nueva etapa en la difusión del teatro en latín. Empero, pocos años después de fundados algunos de sus colegios en España, persistía en éstos el vicio de varias universidades: un deficiente dominio del latín. En 1564 el padre Ramírez solicitó a Laínez mayor severidad en la práctica del latín para evitar el desdoro de los teólogos españoles de la Compañía en el extranjero. Dentro del Colegio de Valladolid, según la correspondencia de 1579 entre el padre Alvarado y el padre Mercuriano —poco después de que se representara en México el *Triunfo de los santos*—, seguía el mismo problema; el belga Jean Harlemius pedía en el mismo año al padre General de la Compañía que, acabados sus estudios de teología en España, se le mandara a Italia para no perder el griego que dominaba y conservar el bagaje de humanidades que había aprendido; otro tanto había ocurrido en el colegio florentino de la Compañía, según relata Laínez a Loyola en carta de 1552, pero para cuando Laínez visitó el mencionado colegio ya se hablaba latín cotidianamente¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Il viluppo* (1547) y *L’hermafrodito* (1549) de Giovanni Parabosco, *Il travaglia* (estrenada en 1546, editada en 1556) y *La Rhodiana* (estrenada en 1541, impresa en 1553) de Andrea Calmo son otras obras a las cuales la “*Comedia erudita de Sepúlveda*” sigue tan de cerca que, en el caso de *Il viluppo*, puede hallarse más de una veintena de pasajes de casi exacto desarrollo textual, típico proceso de imitación humanístico; véase el “Apéndice I: selección de escenas de *Il viluppo*” en la edición de la “*Comedia erudita de Sepúlveda*” preparada Alonso Asenjo, ed. cit., pp. 243-250, además de las referencias que ofrece él mismo a lo largo del texto de la obra. La influencia italiana en el teatro del Siglo de Oro ha sido valorada por Othón Arróniz en su libro *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Gredos, Madrid, 1969). El “bando italiano”, como se conoció a la moda que siguieron algunos célebres autores españoles —Lope de Rueda, por ejemplo—, germinó y se extendió entre 1540 y 1580, periodo de fundación y consolidación de la Compañía de Jesús.

¹⁴⁹ Para 1580, indica Alonso Asenjo, el verso volvería a ser, para los poetas dramáticos, la forma preferida de escribir (“Estudio” a la “*Comedia erudita de Sepúlveda*”, op. cit., p. 16).

¹⁵⁰ Gil, “El humanismo español del siglo XVI...”, art. cit., p. 223.

Cristóbal de Villalón, por medio de uno de los personajes de su *Scholástico* (nada menos que Fernán Pérez de Oliva), declaraba su parecer sobre la causa de esta laguna pedagógica:

unos bárbaros idiotas [...] tienen por inviolable opinión que la gramática se debe enseñar a los mochos con un psalterio, con un centones y con la gramática de un sanctoral y latín de himnos y oraciones, y en estos libros y semejantes dicen que se han de envejezer, y detestan y maldizen las buenas lecturas de los antiguos como Horacio, Persio, Juvenal, Marcial, Ovidio, Terencio y Lucano, Virgilio, Salustio y Tito Livio, diciendo que éstos corrompen los juveniles juicios con ficciones gentílicas, y que muestran a los mochos la lascivia del amor y el satirizar y morder a todos, y inclinan a los desasosiegos y tumultos de las batallas [...] Y dicen que los suyos son libros sanctos y buenos, los quales enseñan sanctas costumbres y exemplos sacados de la sagrada escriptura, y dicen que es malo y ajeno de nuestra religión enseñar la juventud en aquellos libros de oscuros poetas y comedias, sátiras y ficciones que inducen al mocho a seguir las ramerías, acostumbran a las cenas y convites, instruyen a lenocinios, a mentiras y cautelas y traiciones, introducen vicios y malas costumbres¹⁵¹.

El testimonio de Villalón no deja lugar a duda de cuál era la verdadera causa en el atraso de la enseñanza del latín: el poco o nulo estudio directo de los autores clásicos a favor de textos que no ofrecían la posibilidad de enfrentar una construcción textual de complejidad estética. No es extraño, por otro lado, encontrar en Villalón ese tono agresivo contra la corriente anticlasicista que critica, pues precisamente en la segunda mitad del XVII fue duro el combate entre quienes favorecían la educación humanística basada en autores clásicos y quienes pretendían cimentarla en textos del canon cristiano.

Jerónimo Zurita, en un dictamen acerca de la prohibición inquisitorial de obras literarias, expresa con claridad tanto la necesidad del estudio de los autores clásicos como la prudencia con que debe permitirse el uso de ellos en la enseñanza:

En lo que toca a los libros que dañan a las costumbres, parece que se puede considerar en dos maneras: o son libros latinos, o vulgares en español o en otras lenguas. Los que tratan en latín esta materia son de tres ordenes: Epigrammatorios, como Catullo y Marcial y la Priapeia que anda al cabo de Virgilio; Elegiacos, como Tibulo y Propertio y Ovidio, otros son Comicos, como Plauto y Terencio. De todos estos el índice del Concilio dice que los pueden tener, mas que en los estudios no los lean a los mochos. Esto esta muy sancta y prudentemente mandado; que si los vedaran absolutamente fuera quitar toda la imitación y propiedad de la lengua latina, porque Ovidio tiene gran ingenio y experiencia de muchas

¹⁵¹ Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, ed. de José Miguel Martínez Torrejón, Crítica, Madrid, 1997, lib. II, cap. ii.

cosas y las pone delante de los ojos con gran facilidad y eloquencia; Tibulo y Propertio tienen mucha elegancia y ornato y tratan esta materia como caalleros que eran muy cuerdos y bien hablados; Catullo y Marcial tienen mucha agudeza, y aunque en Catullo ay algunas deshonestidades, escriuelas con buen termino, como se dixo de Tibulo y Propertio; ay en el muchas virtudes de poesia y imitacion de autores griegos. Marcial habla en esto mas deshonestamente; quando no trata de cosas lasciuas tienen avisos dichos con malicia sabrosa y erudita, embuelta en mucho donayre... los poetas comicos, como son Plauto y Terencio, no tratan de professo esto; mas porque incidentalmente entran en las comedias ramera y mancebos, pareceles a algunos hombre pios que estos auctores se veden, lo qual hasta aora ningun hombre docto ha dicho, a lo menos quitarlos de las manos de todos, pues aun los niños se pueden muy bien leer Plauto y las mas de las comedias de Terencio; para los prouectos no puede auer cosa mas consideradamente escrita¹⁵².

La nómina de Zurita demuestra la finalidad con que debía guiarse cualquier formación canónica latina: los autores de epigramas, elegías y de obras cómicas citados escriben con propiedad, elegancia, elocuencia; todo lo demás que hubiera de objetable en sus obras es incidental. Así lo demuestra Zurita cuando, refiriéndose a las lecturas ordenadas por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, recomienda específicamente la lectura de *El atormentador de sí mismo*, los *Hermanos* y la *Suegra* de Terencio, pero desaconseja la lectura del *Eunuco*. Zurita pareciera pedir a los docentes que usen el buen sentido y vean cuándo debe enseñarse el latín con los cómicos o cuándo no. Observa, con exactitud de historiador, la necesidad que en su tiempo ya había de seguir a Plauto y Terencio como modelos de “toda la imitación y propiedad de la lengua latina”, y la polémica moralista sobre su uso.

El desarrollo del teatro neolatino y la discusión de sus problemáticas en el seno de grupos relacionados con la enseñanza giran en torno a la búsqueda de modelos adecuados a diversos objetivos didácticos. Dentro de la Compañía de Jesús, la discusión sobre qué modelos teatrales deben usarse en la enseñanza del género dramático es idéntica a la que mantienen los grandes humanistas del siglo. En Nueva España, encontramos testimonios que nos permiten seguir de cerca la evolución formativa del canon literario jesuita a raíz de las diversas soluciones que fueron dándose a la enseñanza del teatro con modelos clásicos, como enseguida veremos.

¹⁵² *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8 (1903), pp. 218-221, *apud* Gil, “El humanismo español del siglo XVI...”, art. cit., pp. 232-233.

2.3. El humanismo en Nueva España

La Compañía de Jesús rescataría el espíritu más moderado del humanismo español: la lectura de los clásicos, como práctica del latín, se desarrolló mediante la selección, imitación, emulación y representación de obras grecolatinas¹⁵³. Buen ejemplo de este uso de los clásicos es el hecho de que Jerónimo Nadal preparó él mismo, antes de agosto de 1559, una versión expurgada (como aconsejaban algunos hombres píos) de *El atormentador de sí mismo* terenciano¹⁵⁴. El jesuita Pedro Pablo de Acevedo, entre otros maestros de la orden, escribía obras teatrales que reflejaban la tensión literaria, dentro de la Compañía de Jesús, entre la imitación de los modelos de la comedia humanística, las concreciones dramáticas de su alrededor y la búsqueda de una originalidad útil para los fines didácticos y moralizantes que la pedagogía jesuita tenía establecidos rudimentariamente en 1554 y perfeccionó a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI¹⁵⁵.

La formación inicial del canon pedagógico en los colegios jesuitas de Nueva España estuvo a cargo de tres figuras importantes: los padres Vincenzo Lanucci, Bernardino de Llanos y Tomás González. Como en Europa, la decisión de qué textos utilizar en la enseñanza no estuvo exenta de polémica. Al parecer, las discusiones sobre el canon literario que serviría como modelo de los diferentes géneros literarios surgieron desde el inicio de los cursos de latinidad en el Colegio de San Pedro y San Pablo, pues Lanucci había sido enviado para que organizara los

¹⁵³ Aunque hay estudios sobre el espíritu humanístico de la Compañía de Jesús en Nueva España —por ejemplo, el libro de Xavier Gómez Robledo, *Humanismo en México en el siglo xvi. El sistema del colegio de San Pedro y San Pablo* (Jus, México, 1954), y varias secciones del más reciente *El humanismo mexicano: líneas y tendencias* de Rafael Moreno (comp. de Norma Delia Durán Amavizca, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999)—, ninguno ha llevado sus conclusiones hacia el terreno de lo literario y menos hacia el de lo teatral. Las siguientes notas se sirven de las aportaciones bibliográficas que ha hecho Ignacio Osorio Romero, cercanas a mi interés pero no concluyentes en cuanto a la influencia del humanismo español en el teatro jesuítico novohispano.

¹⁵⁴ La referencia la da Manuel Ruiz Jurado en su “Cronología de la vida del P. Jerónimo Nadal S.I. (1507-1580)”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 48 (1979), p. 262.

¹⁵⁵ Es el caso del género de comedias de santos. Los temas se extraen de vidas de santos, sin particular preferencia entre ellos: “at least as far as can be determined from the printed plays —for the fourteen saint’s plays deal with fourteen different saints” (Bradner, “The latin drama...”, art. cit., p. 50)—. De los autores jesuitas, Bradner destaca tres: Ludovicus Crucius, Johannes Surius y Nicholas Caussin; la obra de los tres se publicó en Francia entre 1600 y 1625. Indica la existencia de una colección de obras jesuitas —con obras de Donatus, Stephonius, Malapertius, Petavius, Libenius y Cellotius— que apareció en Amberes en 1634 con el título de *Selectae PP. Societatis Jesu tragoediae*: los temas que allí sirven de inspiración a las obras son bíblicos, vidas de santos e historias seculares, “One misses only the plays on early church history” (Bradner, “The latin drama...”, art. cit., p. 51). Esto último puede explicarse por la nueva concepción de la historia que aparece en el siglo XVII. Véanse adelante los dos primeros apartados de mi capítulo tres donde hablo de este tema.

estudios al modo romano¹⁵⁶ y no contaba con la bibliografía necesaria que implicaba la preparación de los cursos de gramática latina. Lanucci trató de solventar esta carencia pidiendo al general Everardo Mercuriano, entre 1574-1575, el envío de libros. Pero la actitud de Lanucci estaba del lado anticlasicista, como muchos otros europeos, y no resulta extraño que estuviera en contra del uso de autores clásicos latinos y propusiera mejor el uso de autores latinos cristianos, como lo demuestran las cartas que escribió a Mercuriano (5 de marzo y 1 de abril de 1577) especificando su deseo de usar solamente autores cristianos, a lo que el general de la Compañía respondió advirtiéndole: “No conviene que se dejen de leer en esas escuelas los libros de autores gentiles, siendo buenos autores, como se leen en otras partes de toda la Compañía; y los inconvenientes que V. R. significa, los nuestros los podrán quitar del todo, con el cuidado que tendrán en las ocasiones que se les ofrecieren”¹⁵⁷. El espíritu humanístico de la Compañía no defraudó las expectativas de Lanucci ni dejó de lado el estudio de primera mano de autores clásicos: “La solución de los jesuitas en aquella época, expresada en la edición de 1577 de Ovidio al lado de san Gregorio Nazianceno, del *Illustrium auctorem collectanae* en 1604 y del *Poeticarum institutionem liber* en 1605, fue enseñar simultáneamente a los paganos y a los cristianos”¹⁵⁸.

Un canon escolar tentativo para los colegios jesuitas novohispanos quedó expuesto en la licencia que el virrey Enríquez dio para imprimir la *Introductio in dialecticam Aristotelis* de Francisco Toledo en 1577. El virrey autorizaba imprimir “los pedazos que la Compañía dijere ser necesarios cada año para los estudiantes”¹⁵⁹. Junto con la *Introductio* de Toledo se autorizaba la impresión de las *Fábulas* de Catón, las *Selectas* y algunas epístolas de Cicerón, las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio, algunos textos expurgados de Marcial y el *De Tristibus et Ponto* de

¹⁵⁶ Con motivo de las tempranas representaciones teatrales jesuitas novohispanas, Mercuriano pedía que se hicieran al modo romano: “fiant solum semel in anno ab externis in collegio nostro, aut ecclesia collegii nostri, aut theatro, si si aliquando in renovatione tantum studiorum” (Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas...*, *op. cit.*, p. 27).

¹⁵⁷ *Monumenta Mexicana*, t. 1, pp. 355-358, *apud* Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas...*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁸ Ignacio Osorio Romero, *Tópicos sobre Cicerón en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, p. 33. Claro está que, en el caso de los clásicos incluidos, se había hecho la expurgación de rigor, como ocurrió con las ediciones que André Freux preparó de Terencio, Horacio y Marcial a fin de usarlos en el Colegio Romano. La edición de Marcial expurgada por Freux que se conserva en la biblioteca del Congreso de Estados Unidos —M. Valerij Martialis, *Epigrammata, ab omni rerum verborumque obscenitate ac turpitudine vindicata*, opera & industria Andreae Frusij, In Officina Birckmannica sumptib. Arnoldi Mylij, Coloniae, 1588 (que no he podido consultar)— delata en su título la solución elegida por la Compañía de Jesús.

¹⁵⁹ Silvia Vargas Alquicira, *Catálogo de obras latinas impresas en México durante el siglo xvi*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 75.

Ovidio; asimismo se concedía permiso de imprimir obras de Luis Vives, las *Summulas* de Toledo y Villalpando, las *Elegancias* de Laurencio Vala, textos de Michael Verino, algunos textos de san Gregorio Nazianceno, los *Oficios* de fray Ambrosio, las *Selectas* de san Jerónimo y los *Emblemas* de Alciato. Al menos en lo que faltó del XVI, únicamente salieron de la prensa de Antonio Ricardo los *Emblemas*, dos obras de Álvarez (*De constructione octo partium orationis* y *De institutione grammatica libri tres*), así como *De Tristibus* de Ovidio¹⁶⁰.

Bernardino de Llanos llegó a Nueva España en 1584 y continuó la labor editorial de Lanucci. La diferencia fundamental respecto al trabajo de Lanucci fue que Llanos preparó varias antologías que fueran útiles para la enseñanza de gramática y retórica, sin dejar por esto de imprimir algunos de los textos que ya se venían publicando, con buenos resultados, desde antes, como la gramática de Manuel Álvarez. A la aparición de su *Illustrium autorum collectanae*, antología de 1604, autorizada por el virrey Juan de Mendoza, siguieron las *Solutae orationis fragmenta* (impresa también en 1604), el *Poeticarum institutionem liber* (1605) y, una década después, las *Advertencias para mayor noticia de la gramática y reducir al uso y ejercicio los preceptos della* (1615)¹⁶¹. Sobre las tres primeras de estas obras, dice la *Annua* de 1604:

Los estudios menores se han adelantado de nuevo con los tres libros de mucha variedad y erudición que el padre maestro de retórica saca a luz para comodidad y provecho de todos los estudios de latinidad y retórica, en que se escogieron de diversos autores en el primer cuerpo preceptos curiosos y eruditos de que había falta; en el segundo, autores de prosa los más clásicos; en el tercero, autores asimismo de poesía que fuera de ser muy acomodados para la lectura de nuestros estudios, conforme al libro *de ratione studiorum*, han sido generalmente bien recibidos de la gente erudita y docta¹⁶².

En 1620 enseñaba gramática Tomás González, quien continuó el trabajo editorial de la Compañía en Nueva España. Como en el caso de Llanos, González se dedicó a la reimpresión de las obras que habían probado su utilidad en la docencia, adaptó textos europeos y elaboró otros materiales pedagógicos él mismo. Entre las reediciones destacan la del *Solutae orationis fragmenta* de Llanos y la aparición de un *Florilegium ex amoenissimis tam veterum quam*

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 76, 78.

¹⁶¹ Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas...*, *op. cit.*, pp. 56-57. Más adelante, Osorio Romero dice que Llanos sólo coordinó la preparación de los tres primeros textos, preparados por los profesores de retórica y gramática (*ibid.*, p. 114).

¹⁶² *Annua* de 1604, en Archivo General de la Nación, Ramo Jesuitas, III, vol. 29, *apud* Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas...*, *op. cit.*, p. 114.

recentiorum poetarum hortulis, que parece ser una refundición del *Poeticarum institutionem liber*¹⁶³. El éxito de las obras que, a partir de las de Llanos, se convirtieron en material cotidiano de estudio en los colegios jesuitas novohispanos se demuestra con la reimpresión de las obras del primero y de González todavía en 1712.

2.4. El canon jesuita novohispano (1604-1650)

La obra de Llanos representa la formación de un canon literario orientado hacia la heterogeneidad y cuya duración se extendería en la cultura novohispana hasta el siglo XVIII. Me parece conveniente revisar las antologías destinadas al uso de las clases de gramática y retórica porque se podrá ver que las tendencias dramáticas de la Compañía de Jesús están sustentadas en los mismos modelos literarios usados en los colegios europeos y, al menos en este sentido, es evidente la continuación de una línea de creación que privilegia la tragedia como género literario. Además, las antologías revisadas muestran que en los colegios novohispanos se conocían los trabajos de autores jesuitas europeos contemporáneos, lo que quiere decir que, en el virreinato, la Compañía disponía de modelos literarios ya probados y más cercanos a las necesidades dramáticas que aquí debía satisfacer.

En primer lugar, el *Illustrium autorum collectanae ad usum studiosa iuventutis facta* fue una antología de cinco obras: *De sermonis latini structura et ordine* de Francisco Silvio; *Liber de conscribendis epistolis ac de progymnasmatis seu praeexercitationibus oratoriis cum singulis tum cuique generis epistolarum, tum singulorum progymnasmatum exemplaribus* y *Liber de arte poetica, in quo primum de syllabarum dimensione, ac versificandi ratione agitur, deinde de optimo genere poematis*, de Bartolomé Bravo; *Institutionum rhetoricarum libri quinque* de Pedro Juan Núñez; y finalmente el *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano deprompti* de Cipriano Suárez¹⁶⁴. Llanos rescata a estos autores porque están en la tradición gramatical y retórica renacentista. Tal soporte classicista se revela con certeza en la segunda antología de Llanos, el *Solutae orationis fragmenta ad usum studiosae iuventutis*, que reunió

¹⁶³ Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas...*, *op. cit.*, pp. 141, 165.

¹⁶⁴ Osorio Romero, *Floresta de gramática...*, *op. cit.*, pp. 147-148.

textos de Cicerón, César, Salustio, Curcio, Valerio Máximo y fábulas de Esopo en traducción de Lorenzo Valla¹⁶⁵, quienes habían sido recomendados en la *Ratio* de 1599.

El tercer volumen antológico de Llanos merece mayor atención por lo que al teatro se refiere. En el *Poeticarum institutionum liber, variis ethnicorum, christianorumque exemplis illustratus, ad usum studiosae iuventutis* se encuentran, como el título anuncia, muestras literarias de autores clásicos y cristianos. Aun cuando parece que Llanos acata la recomendación que Mercuriano diera a Lanucci años atrás, lo cierto es que hay sin duda una predilección por los autores de la antigüedad clásica y pocos autores cristianos. Como en el caso del *Illustrium autorum collectanae*, la tercera antología de Llanos ofrece una parte teórica (esta vez sobre el género poético) y otra que podría llamarse práctica pues reproduce pasajes de textos para ejemplificar cierta definición o un modo particular de composición. De este modo, luego de definir la poética, se pasa a la definición de la epopeya y sus partes, seguido todo del apartado “*Exempla epopeiae*”: la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio, *Sobre Rufino* de Claudio Claudiano, además de pasajes del *De bello punico* de Silius Italicus y el *Epithalamium Pelei et Thetidos* de Catulo. Sigue un apartado en que se define el género teatral —“*Comoedia, tragoedia, tragicomoedia, quid sit*”— y se abre la sección “*Exempla tragoediae*”: *Ex Hercules furente* de Séneca, *In Hercule Oataeo*, *In Thyesta Ex Octavia*, y los versos 1-222, 410-508 de *El atormentador de sí mismo* de Terencio. El mismo método (muy propio de la didáctica jesuita: definición, ejemplos) se sigue para la poesía bucólica —*Églogas* de Virgilio—, la sátira —Horacio y sus *Sermones*—, la elegía —*Amores*, *Tristes*, *De Ponto* y *Heroidum epistulae* (la primera y la sexta) de Ovidio; *Elegiae* de Tibulo y Propercio—, la lírica —*Carminum* y *Epodi* de Horacio— y el epigrama —los *Epigrammas* de Marcial y fragmentos de Matheus Toscanus¹⁶⁶.

Si por una parte el canon humanístico clásico que intentaban desarrollar los jesuitas en Nueva España se aprecia en la primera parte del *Poeticarum institutionum liber*, en lo que debe considerarse la segunda sección se observan las preferencias jesuíticas de autores europeos cristianos. La sección titulada “*Christiana poesis*” reúne textos de Victor Giselinus Parenensis, Macharius Mutius, Ludovico Crucius, Sanazzaro, Joviano Pontano, Jacobus Pontanus, Prosperus Martinengus, Muretus y Iulius Roschius Hortius. El *Poeticarum institutionum liber* termina con

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 157-159.

una sección dedicada a la epigramática novohispana: Antonio Rubio, Juan Alcocer, Sebastián Barrasa, Gabriel Gamboa, Francisco Espinosa, Ildefonso Valdés, Francisco Ayllón, José Vides y Juan Mallén¹⁶⁷.

Como quedó apuntado arriba, Tomás González fue el tercer impulsor de la labor editorial de la Compañía de Jesús en Nueva España y siguió de cerca la línea definida por Llanos. Los *Solutae orationis fragmenta ad usum scholarum latinitatis & rhetoricae* de González aparecieron por vez primera en 1632. Como hiciera Llanos, pero con mayor brevedad en el número de autores, González reúne textos de Cicerón, Esopo y Jacobus Pontanus¹⁶⁸. Mayor número de autores hay en su *Florilegium ex amoenissimis tam veterum, quam recentiorum poetarum hortulis, ad usum studiosae iuventutis collectum* de 1636: Ovidio, Horacio, Claudio Claudiano, Marcial, Alciato, Tarquino Gallutio. Es en el libro quinto de la antología, “*Varius et Miscellaneus*”, donde salta a la vista la modificación en el canon literario: Franciscus Remondus, Andreas Frusius (el mismo que había expurgado a Marcial), Franciscus Bencius, Bernardus Bauhusius, Famianus Strada, todos miembros de la Compañía de Jesús¹⁶⁹. Si se revisa el *Poeticarum institutionum liber* de Llanos buscando autores de la Compañía, sólo se encuentra a Jacobus Pontanus.

Resulta revelador ver cómo de Llanos a González hubo un cambio tan sustancial en el canon literario jesuita que debió repercutir en la producción literaria novohispana de la Compañía, tanto en la asimilación de un modelo literario como en la creación artística porque se optó por lo clásico moderno, por textos que cubrían expectativas precisas al ser sus autores los mismos maestros que enseñaban esas formas específicas de composición literaria. Más sintomático de este cambio de modelo fue la inclusión de autores jesuitas en la parte que para Llanos habían ocupado los renacentistas. Aún cuando en Europa ya se imprimían antologías hechas por jesuitas incluyendo exclusivamente a miembros de la orden y cuya finalidad primordial era la enseñanza interna en los colegios de la Compañía, no parece haber llegado ninguna al Nuevo Mundo antes de la publicación que hiciera González, por lo que su *Florilegium* llenó ese hueco que había quedado en la formación canónica de la literatura jesuita novohispana.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 159-160.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 185-186, 207-209.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 189-190.

Destaca en el *Poeticarum institutionum liber* y en los *Solutae orationis fragmenta* la selección repetida de Jacobus Pontanus. Llanos parece haber utilizado un libro de elegías de Pontanus llamado *Ex libris elegiarum*¹⁷⁰ y González el *Progymnasmatum latinitatis, sive dialogorum*¹⁷¹, de donde sacó algunos diálogos para su antología los cuales¹⁷². En Europa, el interés que Pontanus despertó entre los humanistas nació del aprecio a su obra teórica, principalmente del *Poeticarum institutionum liber tres* donde Pontanus clara e ingeniosamente reconoció su deuda para con algunos de los más célebres teóricos de poéticas y retóricas, así como de Horacio y Plutarco —“Auctores praecipui, ex quibus profecimus: Aristoteles, Plutarchus, Horatius, Scaliger, Viperanus, Minturnus, Robortelus, Vida, Cicer, Quintillianus”¹⁷³—, y de este modo reputaba el valor de su propio texto.

La influencia del *Poeticarum institutionum liber tres* de Pontanus va mucho más allá de lo que uno podría imaginarse a primera vista. La obra homónima de Llanos toma el título de Pontanus y en gran medida la primera parte de su índice temático es semejante al propuesto por el jesuita alemán. El cotejo entre perspectivas teóricas idénticas refleja el interés de la Compañía, hacia fines del siglo XVI, por asuntos que, al menos en España (la obra de Pontanus se publicó por vez primera en Innsbruck), estaban siendo solucionados de maneras diversas a lo que la teoría

¹⁷⁰ Las elegías de Pontanus, que ocupan las páginas 427-439 del *Poeticarum institutionum liber* de Llanos, son las siguientes: *De partu Virginis, Ad adoranda Iesu incunabula adhortatio, De regum adoratione, Effecta sacrae syreseos, Quid in templa cogitandum*. En las páginas 456-469 hay poesías líricas: *Ad triumphalem Christi D. Crucem, Animae Deum laudantis, Ex mensa caelesti fortitudo et victoria, Ad angelum custodem, De amore Iesu, Mors est malis vita bonis, Veneratio Mariae, Ad B. V. recens natam, De infante Iesu et matre Virgine, Cantiuacula ad somnum infantulo conciliandum, De puero Iesu*. No conozco ningún *Liber elegiarum* de Pontanus sino los dos que se encuentran dentro del *Tyrocinium poeticum* y ahí, por título, únicamente coincide la elegía *Quid in templa cogitandum* (Jacobus Pontanus, *Poeticarum institutionum liber tres, eiusdem Tyrocinium poeticum, Ex Typographia Davidis Sartorii, Ingolstadii, 1594, p. 350*).

¹⁷¹ Jacobus Pontanus, *Progymnasmatum latinitatis, sive dialogorum, voluminis tertij, pars posterior, cum Annotationibus de variis rerum generibus, Ex typographeo Adami Sartorii, Ingolstadii, 1588-1594*. Fue la primera de las obras publicadas de Pontanus. No he podido consultarla, pero al parecer se trata de diálogos renacentistas sobre temas tan diversos como la arquitectura, la política, el arte militar y naval, la cocina, la muerte, etc.

¹⁷² Los diálogos son: *Veneratio et laudes Dei Matris, Non contemnenda parva, Compositio corporis, Temperantia in victu, Cathecismus, Ducit pater filiolum ad gymnasia, A Deo actionum capienda primordia, Nomenclatura, Virtus in tenebris, Proborum familiaritas, Malorum societas, Calami praeparatio, Sacratissima Eucharistia, In Lucium Catilinam in Senatu Oratio I* (Osorio Romero, *Floresta de gramática...*, pp. 207, 209). Los *Solutae orationis fragmenta* de González, en su edición de 1641, tiene 52 hojas numeradas; los diálogos de Pontanus van de la hoja 26 a la 51v: la mitad del librito. No me parece que haya otra razón para esta amplia selección sino el estilo de los textos, pues antes de Pontanus, como señalé más arriba, están Cicerón (*Breviores quaedam ac faciliores Ciceronis epistolae*), Esopo traducido por Valla, una selección de *Ex officiorum* de Cicerón, su *Oratio pro Marco Marcello* y la *Philippica nona*.

¹⁷³ Pontanus, *Poeticarum institutionum liber tres...*, *op. cit.*, p. [xv].

literaria del momento recomendaba. Los libros segundo (epopeya, comedia, tragedia, elegía, lírica, poesía hímica y satírica) y tercero (epigrama y poesía fúnebre) se ocupan de los *gena*. Nos ocupa el libro segundo de la obra de Pontanus donde destaca la conjunción de las dos vertientes del humanismo teatral europeo: concibe un género trágico puro, diferente a la comedia (capítulo veinte “*Tragoedia & comoedia discrimina*”, dentro del apartado “*De tragoedia*”), pero asimismo acepta el género mixto (capítulo doce “*Definitur comoedia, & tragicocomoedia*”, apartado “*De comoedia*”). La tradición humanística se aprecia igualmente en cuanto Pontanus aborda directamente el estilo de los cómicos latinos y los trágicos griegos en el capítulo diecisiete (“*Plautus & Terentius comparati*”) y veintiuno (“*Aeschylus, Sophocles, Euripides comparati*”), sin dedicar a Séneca, que tan fructífero había sido en Italia y España, un solo capítulo¹⁷⁴.

Llanos, al ocuparse de los *poetica gena*, procedió con el orden expuesto por Pontanus. “*De singulis poeses generibus*”, segunda sección de su *Poeticarum institutionem liber*, explica en este orden la naturaleza de los géneros: 1) epopeya, 2) comedia, tragedia y tragicomedia, 3) poesía bucólica, 4) satírica, 5) elegíaca, 6) lírica, 7) epigrama y 8) epitafio. Por tratarse de una antología y no propiamente de un tratado de poética, como el libro de Pontanus, Llanos incluye entre sus ejemplos de los géneros teatrales pasajes del *Hercules furens* de Séneca (vv. 895-1053), el coro del *Hercules Oeataeus* (vv. 1518-1606), el coro de *Thyestes* (vv. 336-403), *Octavia* (vv. 377-592) y de Plauto fragmentos del *Heautontimorumenos* (vv. 1-222, 410-508), con lo cual queda revelada la ascendencia literaria del antologador novohispano.

La antología de Llanos no es testimonio único de la formación de un canon teatral humanístico. Aunque pareciera que no llegaron a Nueva España otra cosa más que textos clásicos rescatados por los humanistas europeos, sí se conoce al menos una muestra de las imitaciones trágicas italianas. Se trata de una copia de la célebre *Tragedia Judittha a Patre/ Stephano Tucio Societatis Iesu, Habita/ Roma in Collegio Societatis Iesu/ anno 1.5.7.7*, conservada en el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México, copia de alguno de los dos manuscritos italianos que se conservan y que seguramente se hizo “ex profeso para ser enviada a la Nueva España, a donde finalmente llegó”¹⁷⁵. Pero debió haber más envíos de esta naturaleza

¹⁷⁴ Que Pontanus prefira los trágicos griegos es extrañísimo, sobre todo cuando vemos que en otros países Séneca era el modelo trágico por excelencia. Véase *supra* p. 59, nota 143.

¹⁷⁵ José Quiñones Melgoza “Observaciones sobre tres manuscritos y un impreso de la tragedia *Iuditha* de Stefano Tucci”, *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 7 (1986), p. 66. Las firmas de los manuscritos son:

considerando los estrechos vínculos entre España e Italia sobre los intereses literarios que había creado el género trágico en el XVI y, más aún, por el interés de los superiores de la Compañía en que la Nueva España tuviera una adecuación en el método del Colegio Romano. No hay que dejar a un lado el otro medio de transmisión humanística manuscrita en el interior de los colegios novohispanos, como en el caso de “un libro de varias curiosidades de humanidades, mitología y poesía [...] tan lleno de singulares noticias que se aprovechaban más de él que otros libros los seminaristas que le podían haber”¹⁷⁶, escrito por Salvador de la Puente durante su juniorado en Tepetzotlán, en la primera mitad del XVII.

La amplitud del humanismo novohispano como tema de estudio excede el objetivo de mi trabajo. Queda claro que hay un sustento teórico común en los desarrollos pedagógicos jesuitas del imperio español, que los currículos de retórica y literatura en los colegios jesuitas difieren muy poco entre México y España. Debemos esperar una continuidad en los temas y las formas del teatro de la Compañía.

La gran discusión en torno a la enseñanza del latín con autores paganos o cristianos que habían discutido Villalón y Zurita se repite en el virreinato mexicano y tiene, en manos jesuitas, una respuesta cauta: juzgue el maestro la conveniencia de los textos que use. En Nueva España, por lo que vemos, la decisión se carga cada vez más hacia la modernización del canon, lo que equivale a una innovación significativa respecto al tradicionalismo de la metrópoli y a un cambio, sin duda, en la construcción dramática.

Las antologías de Llanos revelan la continuidad humanística de una línea europea, es cierto, pero también ofrecen datos para entender el desarrollo de la peculiar tradición teatral jesuita en Nueva España: esa mezcla de elementos profanos adecuados a temas cristianos se entiende con claridad al ver que los ejemplos de imitación literaria no son exclusivamente los clásicos grecolatinos; parece muy clara la intención de que los alumnos imiten los trabajos de los

Ms. 24 (hojas 95-117r), Fondo Gessuitico de la Biblioteca Nazionale “Vittorino Emanuele” de Roma; Ms. 113 (pp. 1-30), Fondo Vechio de la Biblioteca Universitaria de Mesina. El impreso es solamente la edición moderna del Ms. 113 a cargo de Benedetto Soldati en las páginas 122-170 de *Il Colegio Mamertino e le origini del teatro Gessuitico*, Ermanno Loescher, Torino, 1908 (Quiñones Melgoza, art. cit., p. 59).

¹⁷⁶ Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas...*, op. cit., p. 267.

autores consagrados de la Compañía para aprender a escribir. Aunque todas las antologías inician con los clásicos, lo verdaderamente importante en ellas es ese salto hacia el interior de la orden. Por un lado, es cierto que se trata de un retroceso al siglo XV, cuando Plauto y Terencio, pero también Séneca, eran los modelos de excelencia literaria; por otro, estamos viendo la formación de una literatura propia, de la formación, en el caso de la dramática, de un género particular. Continuidad y ruptura son los dos puntos de apoyo del teatro jesuita.

3. EL MODELO TEATRAL JESUITA: EL TEATRO JESUITA HAGIOGRÁFICO ESPAÑOL

Fueron tres los géneros teatrales que desarrolló la Compañía de Jesús en el mundo hispánico: el teatro hagiográfico, el teatro de corte y el teatro de celebración y conmemoración. Cada uno de estos géneros tuvo un desarrollo propio en el ámbito general de la lengua española en el Siglo de Oro y otro particular dentro de la orden de san Ignacio. El resultado de estas realizaciones teatrales particulares no significó la creación de géneros nuevos, sino la manifestación textual de lo que en páginas anteriores se definió como el modelo teatral jesuita: una recurrencia de elementos pragmáticos e ideológicos característicos de la pedagogía ignaciana.

El teatro hagiográfico fue una de las modalidades dramáticas más cultivada en los inicios de la Compañía por razones diversas, entre las que cabría destacar la popularidad del género hagiográfico (tanto en prosa como en verso) desde la Edad Media. Sin embargo, toca a la Compañía un tiempo en el cual debe enfrentar restricciones eclesiásticas directas sobre la literatura hagiográfica, lo que la obliga, en un principio, a suplir la falta de libertad creativa en torno a las vidas de santos con recursos literarios y escenográficos diversos a los empleados por autores de la vida seglar. Conforme la Compañía de Jesús amplía su campo de actividades hacia grupos específicos de poder, se ve obligada a incluir en su producción literaria las composiciones encomiásticas. El teatro era el vehículo más socorrido para agradar a los poderosos y a sus cuadros satelitales, por lo que a este género también dedicaron los jesuitas sus esfuerzos. Paralelamente al teatro de celebración y conmemoración, las representaciones cortesanas ganaban el gusto de un público afecto a los temas mitológicos a tal punto que en 1638 se iniciaría en Madrid la construcción de un espacio *ex profeso* para estas actividades dramáticas: el Coliseo del Buen Retiro¹⁷⁷. La Compañía de Jesús entraría en la competencia por atraer hacia sí la atención

¹⁷⁷ Teresa Ferrer Valls, “Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, V, *Homenaje a la profesora Amelia García-Valdecasas*, Universitat de València, València, 1995, pp. 355-371.

de esos espectadores combinando, en la adaptación de la modalidad cortesana, los intereses de la orden y los intereses del grupo al que se dirigía.

El objetivo de este capítulo es examinar la tradición teatral hagiográfica con la que la Compañía de Jesús se afilió para realizar su producción dramática y las consecuentes adaptaciones que hizo sobre ciertos elementos de esa tradición.

3.1. Entre hagiografía y biografía: el método historiográfico

Como hagiografía se concibe un repertorio de textos que gira en torno a la vida y muerte de un hombre o mujer extraordinario quien, a la luz de la interpretación cristiana, se conoce como santo. El santo encarna, bajo una nueva preceptiva religiosa, la heroicidad de personajes paganos que vivían y morían siguiendo ideales nacionales; transformados estos valores y hasta subsumidos en la conciencia común del cristiano, el santo vive los valores de su religión, los pregona y defiende. Por estas razones, el santo es objeto de veneración pública.

La hagiografía cristiana puede considerarse una variedad del género biográfico, pues tuvo como trasfondo en sus inicios los objetivos y las técnicas de investigación historiográfica de la antigüedad clásica: la investigación de archivo, la búsqueda de documentos raros e inéditos, la transmisión de la anécdota reveladora. Asimismo, el *encomion* griego y el *laudatio funebris* tuvieron eco en las vidas de santos cristianos desde su inicio. La relación entre biografía antigua y hagiografía quedará mejor expuesta si iniciamos con la concepción del género biográfico a partir de los dos biógrafos más reconocidos de la era cristiana.

Dentro de las *Vidas paralelas* hay pasajes donde Plutarco define lo que ha de ser una biografía. Uno de los más interesantes aparece en la *Vida de Alejandro*, donde dice Plutarco:

Habiéndonos propuesto escribir en este libro la vida de Alejandro y la de César, el que venció a Pompeyo, por la muchedumbre de hazañas de uno y otro, una sola cosa advertimos y rogamos a los lectores, y es que si no las referimos todas, ni aun nos detenemos con demasiada prolijidad en cada una de las más celebradas, sino que cortamos y suprimimos una gran parte, no por esto nos censuren y reprendan. Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros

concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ellos dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates¹⁷⁸.

El texto biográfico, según Plutarco, se concibe como la descripción del carácter (*ethos*) de un individuo con un objetivo moralizante: la presentación, para el espíritu del lector o escucha, de personas mejores cuya imagen servirá para alejar de la mente la presencia de los malvados e innobles¹⁷⁹. La intención etocéntrica se refleja en la estructura de las biografías de griegos y romanos pues, luego de una introducción (común en los pares biográficos), Plutarco da cuenta de los antepasados, nacimiento, apariencia física, educación del biografiado, por una parte; luego se dedica al estudio de su carácter y trayectoria en actos públicos y privados, de sus cualidades y defectos; finalmente, cuenta la muerte, la fama póstuma y hace una evaluación moral de los individuos. El conjunto se escinde en “une bipartition fonctionnelle (vie et caractère)”¹⁸⁰.

El otro célebre repertorio biográfico de los dos primeros siglos de la era cristiana, las *Vidas de los doce césares* de Suetonio, se estructura siguiendo un esquema bien definido: “narration chronologique (généalogie, naissance, événements antérieurs au règne, proclamation) qu’interrompt une analyse des divers aspects du caractère et du comportement; peu de goût pour la synthèse psychologique; un style sans relief, froidement transparent à l’information”¹⁸¹. Pero las biografías de Suetonio son más bien factuales, no tienen la parcialidad de Plutarco ni una postura moral frente a los personajes que investiga, lo cual hizo de Plutarco el biógrafo preferido de los humanistas en siglos posteriores.

Además de Plutarco y Suetonio, entre los siglos I y II después de Cristo se desarrollaba una serie biográfica de importancia ideológica aplastante: los Evangelios. La biografía de Cristo contada por los evangelistas reflejaba los esquemas narrativos trabajados por Plutarco y Suetonio: antepasados y nacimiento, vida pública y anécdota privada, muerte y fama póstuma.

No resulta extraño que, bajo el peso del éxito de Plutarco y Suetonio, la hagiografía paleocristiana siguiera de cerca el mismo método de la investigación biográfica y que, por tanto, fueran los documentos legales que conformaron las *Actas de los mártires* los primeros

¹⁷⁸ Plutarco, *Vida de Alejandro*, Aguilar, Madrid, 1964, I, 1-2.

¹⁷⁹ Para el desarrollo de la idea del *ethos* como materia de la biografía, véase Paolo Desideri, “‘Non scriviamo storie, ma vite’ (Plut., *Alex* 1.2): la formula biografica di Plutarco”, en *Testis temporum. Aspetti e problemi della storiografia antica*, Università di Pavia, Côme, 1995, pp. 15-25.

¹⁸⁰ Daniel Madelénat, *La biographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 41.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

testimonios a partir de los cuales se nutrieron los hagiógrafos del cristianismo primitivo. Las *Actas* relataban el modo de morir de los primeros cristianos y formaron el primer modelo de santo cristiano, el mártir, pero la información dada por esos documentos derivó más tarde hacia otros tipos de narraciones donde el fervor popular incorporaba a la vida del santo mucho del folclor local, de modo que el santo no era siempre un modelo ecuménico, sino un guía particular de comunidades reducidas que le profesaban una devoción regional¹⁸².

La más antigua vida individual de un santo parece ser la *Vita S. Martini* de Sulpicio Severo (ca. 400), pero lo más común fueron las colecciones, de tal suerte que apareció por el año 420 *El Paraíso o Historias de santos* de Palladius y, en ese mismo siglo, el *Martirologio jerónimo* al que Beda añadió, a fines del siglo VIII, muchas otras notas biográficas. A fines del siglo IX, Charles the Bald comisionó al monje Usuard de Saint Germain des Prés la compilación oficial de un calendario que organizara las solemnidades de los santos; el resultado fue el *Martirologio de Usuard*, popular en la Edad Media tanto como las *Vitae patrum* de Rosweyd y la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, esta última la colección de vidas de santos más difundida y aceptada en España¹⁸³.

Vidas, Historias y Tratados posteriores a las *Actas* formaron un grupo de manifestaciones textuales donde se encontraba el esquema biográfico clásico vertido en prácticamente todos los géneros literarios. Los repertorios de vidas de santos en prosa o *flos sanctorum* compendiaban un gran número de vidas organizándolas para el santoral de la liturgia. Al lado de los *flores sanctorum* hay textos que, como la *Leyenda dorada* de Vorágine, parecen una excepción genérica de la hagiografía prosística al describir las vidas de santos como “leyendas”, pero en realidad las vidas recopiladas por Vorágine desembocan en el mismo conjunto textual de los *flores sanctorum* tanto por su estructura biográfica como por la intención edificante —‘leyenda’ deriva de *legere*, reunir, escoger, además de leer— y fuentes testimoniales.

En todas las vidas de santos, el interés del hagiógrafo se enfoca en descubrir el *ethos* del individuo que sobresale en virtudes y perfilar al biografiado como modelo de la naturaleza

¹⁸² Estas devociones locales no estuvieron exentas de raras obras escritas con la seriedad documental de los primeros siglos del cristianismo. La *Vida de san Anselmo* de Eadmet de Canterbury (siglo XII), la *Vida de santo Tomás, el mártir* (1174) de Garnier de Pont Sainte-Maxence y, en el XIII, las biografías que ofrecieron los discípulos de san Francisco de Asís son ejemplos de textos fundamentados en una concepción erudita de la historia (Madelénat, *op. cit.*, p. 43).

¹⁸³ Robert R. Morrison, *Lope de Vega and the “comedia de santos”*, Peter Lang, New York, 2000, p. 38.

cristiana. Siguiendo la herencia de la biografía antigua, el hagiógrafo sabe que los hechos del individuo en su interrelación con otros hombres permiten apreciar de cerca los rasgos de carácter, por lo que son comunes los recuentos pormenorizados de la vida del santo dentro del ámbito familiar o de los espacios donde se desarrolla la comunidad cristiana, la familia espiritual. Las mínimas actividades del santo se interpretan de acuerdo a los valores del cristianismo: si el santo sigue con su rutina diaria luego de obrar hechos milagrosos, su actitud demuestra humildad; si ante la incredulidad de sus compañeros, él se mantiene firme en una decisión imposible, se revela como el único con fe verdadera, etc. Cada acto recogido por el hagiógrafo es resultado de una selección que sacrifica lo general por lo particular, lo social por lo individual con el objetivo, como reza la fórmula plutarquiana, no de escribir historias, sino vidas. Pero en manos de los hagiógrafos medievales, esta fórmula tiene un sustento documental diferente al de las *Vidas paralelas*, pues los nuevos monumentos del cristianismo son las reliquias y los testimonios de más crédito para la investigación del *ethos* del santo, aquellos hombres y mujeres favorecidos por milagros y visiones además de las leyendas que se acumulan sobre los despojos venerados.

A partir del XIII y hasta el XIV encontramos en España muchas *Vidas* poetizadas (la etapa más primitiva); a fines del XIV y en el XV aparecen las primeras compilaciones hispánicas en prosa llamadas *Flos sanctorum*¹⁸⁴. A principios del XVI, la *Leyenda de santos* atribuida a González de Ocaña (Burgos, ca. 1500) y sus numerosas traducciones¹⁸⁵, así como el *Flos sanctorum* del mismo Ocaña y Pedro de la Vega (Zaragoza, 1516)¹⁸⁶, gozaron de una muy amplia recepción durante la primera mitad de 1500, como el *Flos sanctorum* de Ocaña y Vega que tuvo

¹⁸⁴ Véanse los comentarios de Fernando Baños Vallejo en “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, ponencia plenaria en *L'hagiographie: entre histoire et littérature (Espagne, Moyen-Âge et Siècle d'Or)*, coloquio internacional organizado por LEMSO (Université de Toulouse-Le Mirail) y GRISO (Universidad de Navarra), Toulouse, del 10 al 12 de octubre de 2002, DE <<http://web.uniovi.es/CEHC/pdf/statushm/statushm.pdf>>, y sobre todo la lista de treinta y nueve obras hagiográficas medievales en las pp. 7-9. Pero si bien esta lista incluye textos físicamente conocidos, debería considerarse la importancia de las investigaciones sobre textos perdidos, como la de Alan Deyermond en su “Lost hagiography in medieval Spanish: a tentative catalogue” (en Jane E. Connolly, Alan Deyermond y Brian Dutton, eds., *Saints and their authors: studies in medieval Hispanic hagiography in honor of John K. Walsh*, Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, 1990, pp. 139-148), quien muestra un repertorio breve pero significativo de *Vidas* (en verso), narraciones (algunos *flos sanctorum* y versiones al español de la *Leyenda dorada*) y dramas.

¹⁸⁵ Sigo para ésta y las siguientes notas bibliográficas la “Hagiografía de los siglos XVI y XVII. Bibliografía” de José Argüés Salas (*Coordinación de la Edición de Hagiografía Castellana*, Universidad de Oviedo, DE <<http://www.uniovi.es/Grupo/CEHC/pdf/aragues/biblaragues.PDF>>, 1 de mayo del 2003).

¹⁸⁶ La impresión de Jorge Cocci en 1516 fue la primera, a la que siguieron una impresión desconocida de Zaragoza, 1520, dos más en el mismo lugar en 1521 y 1522, y una de Sevilla, 1540. Las ediciones revisadas inician en 1541 y llegan hasta 1580.

impresiones todavía en 1580. El *Sanctorum priscorum patrum vitae* del italiano Luigi Lippomano (1ª ed. Venecia, 1551-1560, 8 vols.; 2ª ed. Louvain, 1564, 2 vols.) y el *De probatis sanctorum historiis* de su compatriota Laurentius Surius (1ª ed., Colonia, 1570-1577, 6 vols.; 2ª ed., Colonia, 1582, 7 vols.; en realidad es reelaboración y enmienda de los materiales de Lippomano) tuvieron una extraordinaria acogida mediante las adaptaciones y traducciones al español. Los cinco volúmenes del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, la adaptación más importante en español, dominó la segunda parte del siglo XVI¹⁸⁷. Pedro de Ribadeneyra hizo, dentro de la Compañía de Jesús, otro *Flos sanctorum* de igual éxito que el de Villegas¹⁸⁸.

3.2. Entre hagiografía e historia

Sin contar las vidas de santos descritas en las crónicas de las órdenes mendicantes —que a pesar de tratarse de documentos más cercanos al testimonio historiográfico y filológico no parecen haber tenido gran peso en la formación inicial de la hagiografía hispánica¹⁸⁹—, puede decirse que

¹⁸⁷ La fortuna editorial de los cinco volúmenes fue larga. El primer volumen del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas o *Flos sanctorum Nuevo, y Historia general de la vida de Christo señor nuestro y de todos los santos que reza y haze fiesta la Iglesia Católica* tuvo ediciones que cubrieron desde el XVI (Toledo, 1578) hasta el XVIII (Barcelona, 1794). El segundo o *Flos sanctorum y Historia general en que se escribe la vida de la Virgen sacratísima, madre de Dios y Señora nuestra, y las de los santos antiguos, que fueron antes de la venida de Nuestro Salvador al mundo* (Toledo, ¿1583?), tuvo la misma suerte editorial que el anterior, pues hubo una edición dieciochesca en Gerona, 1794. El tercero o *Flos sanctorum. Tercera parte y historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes y de varones illustres en virtud* se publicó por primera vez en 1586, pero no se conoce sino la edición de Toledo, 1588. Junto con este volumen se publicaba una *Adición a la Tercera parte del Flos sanctorum* (Toledo, 1587). La *Tercera parte* no tuvo tanta suerte como las anteriores, pues la última impresión que se conoce es la de Madrid, 1675 (una edición revisada por Pedro Colombo apareció en Madrid un año antes). La cuarta parte o *Sermones sobre los Evangelios* (Madrid, 1589) tiene una última edición conocida de Barcelona, 1603. El último volumen, más conocido como *Fructus sanctorum y quinta parte del flos sanctorum* (Cuenca, 1594), tuvo muy pocas y esporádicas ediciones hasta el siglo XVIII: Barcelona, 1594; Zaragoza, 1594; Cuenca, 1604 y Barcelona, 1728; hay edición electrónica de José L. Canet sobre el texto preparado por José Aragüés Aldaz en 1998, DE <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index1.html>>.

¹⁸⁸ La primera parte del *Flos sanctorum* de Ribadeneyra o *Libro de las vidas de los santos, primera parte. En la qual se contienen las vidas de Christo Nuestro Señor y de su Santísima Madre, y de todos los santos que reza la Iglesia Romana, en los seys primeros meses del año*, se publicó en casa de Luis Sánchez, Madrid, 1599; la *Segunda parte del Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos. En la qual se contienen las vidas de todos los santos de que reza la Iglesia Romana en los seys postreros meses del año*, Luis Sánchez, Madrid, 1601. La primera edición conjunta de las dos partes en un volumen fue la de mayor difusión: *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos... En el qual se contienen las vidas de Christo Señor Nuestro y de su Santísima Madre, y de todos los santos de que reza la Iglesia Romana, por todo el año. Van añadidos en esta segunda impresión los santos extravagantes*, Luis Sánchez, Madrid, 1604. Muy pronto se hicieron ediciones revisadas, cada una con reimpresiones posteriores: por Eusebio Nieremberg en Barcelona, 1643; por Nieremberg y Francisco García en Madrid, 1675; por Nieremberg, García y Andrés López Guerrero, Barcelona, 1688.

¹⁸⁹ Esta diferencia es más notable cuando se ve el proceso bibliográfico en un país tan cercano a España como Portugal. Una de las peculiaridades en el caso de la hagiografía portuguesa del XVI son las hagiografías debidas a órdenes mendicantes como los franciscanos y agustinos, aunque hay por ahí una de un dominico. Las *Crónicas da*

durante los siglos XVI y XVII en España, la hagiografía popular convivió con una más estricta luego del Concilio de Trento. La búsqueda de fuentes que avalaran lo dicho por el hagiógrafo, la exclusión de lo improbable, no eran materias nuevas (la monja Hrosvitha se amparaba de las críticas contra la vida de Pelagio diciendo que fue un relato oído a una persona de crédito, pero aún así no un testimonio escrito de autores informados), pero sí lo era la exigencia de la institución eclesiástica. Un caso paradigmático del peso de la nueva hagiografía en la construcción de vidas de santos fueron las censuras que en Portugal se hicieron sobre el relato de san Jorge Matadragones. En las hagiografías medievales el santo se enfrentaba a un dragón y lo vencía, en un claro paralelismo con el mito del Minotauro. En un *Flos sanctorum* portugués de 1513, la vida de san Jorge cambió radicalmente y ya no se enfrentaba a esa bestia inverosímil; ahora había vivido en época de Diocleciano y muerto como mártir de la Iglesia al negarse a renegar de su fe¹⁹⁰. Estas censuras, según Almeida Lucas, pudieron ser motivadas por la necesidad de eliminar de las hagiografías cristianas cualquier símbolo que los herejes pudieran adoptar como propio de sus comunidades, como el caso de san Jorge en Inglaterra¹⁹¹. Pero habría que considerar además el peso que sobre estas censuras ejerció una concepción de la historia que empezaba a caminar de la *voluptas* a la *utilitas*, del placer literario de hacer y escribir un elegante relato histórico a la utilidad política que se conseguía validando hechos, tradiciones, ideologías y posesiones territoriales mediante la investigación de fuentes documentales¹⁹².

Casos como el de san Jorge señalan la fuerza que iba recobrando la rama erudita de la hagiografía, aunque debe reconocerse que la censura contra las tradiciones populares no tocó

Ordem dos Frades Menores (1556-1570) de fray Marcos de Lisboa contiene la hagiografía de san Francisco de Asís y de sus seguidores, entre muchos otros relatos (Maria Clara Almeida Lucas, *Hagiografía medieval portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984, pp. 39-40). Timotheo dos Martyres elaboró un *Breve exemplar das vidas de alguns santos, cónegos regulares do grande patriarcha santo Agostinho* (1648), sacadas “de diversos e graves autores, que em lingua latina escreverã”. Asimismo, una *Vida do bemaventurado Pe. S. Teotonio, primeiro prior do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e conegos regulares do patriarcha santo Agostinho*, la tradujo del latín el mismo Dos Martyres y apareció en 1650 (Almeida Lucas, *op. cit.*, p. 42).

¹⁹⁰ Véanse los dos diferentes fragmentos ofrecidos por Almeida Lucas, *op. cit.*, pp. 58-69. No puedo dejar de señalar el contexto similar entre la nueva vida de este san Jorge mártir y los mártires del *Triunfo de los santos*.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹² Esta es la conclusión de Jorge Luis Cassani y A. J. Pérez Amuchastegui sobre la transformación de la metodología histórica desde el XV al XVII en su libro *Del “epos” a la historia científica: una visión de la historiografía a través del método*, Nova, Buenos Aires, 1961, pp. 115-116.

muchas veces textos que siguieron en su continuidad estilística y temática, como demuestra el encontrar un auto sobre san Jorge con el mismo tema medieval del dragón en el *Códice de autos viejos*¹⁹³. Pueden distinguirse dos vertientes de la hagiografía erudita: la documental y la de testimonio directo. Por una lado, hagiografías documentales como las *Vidas* medievales ya citadas de Eadmet de Canterbury y Garnier de Pont Sainte-Maxence (ambas del siglo XII) se repitieron en el XVII: las *Fiestas de los santos* (1607), el *Martirologio romano* (1613) y las *Vidas de los padres* (1615) de Rosweyde; Jean Bolland, fundador de la Sociedad Bolandista, junto con ayuda de Henschenius y Papebroch comenzó las *Actas de los santos*; Le Nain de Tillemont escribió sus *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles* (1693-1712).

Georges Lefebvre piensa que el método historiográfico en formación dentro de los círculos humanistas tuvo a la Reforma como piedra de toque para su definitiva consolidación¹⁹⁴. La importancia del movimiento reformista se aprecia mejor cuando se considera el método historiográfico que tanto protestantes como católicos se vieron forzados a emplear para demostrar la vigencia de sus respectivas tradiciones cristianas. Por su parte, los reformistas emplearon muy pronto una historiografía con la cual intentaban purificar la institución eclesiástica demostrando los principios iniciales de la Iglesia y la desfiguración que había sufrido en el tiempo. Del lado protestante, Matías Vlacich llamado Flacius Illyricus organizó en 1559 un grupo de investigadores que recopilaron textos con el fin de mostrar trece siglos de la evolución de la Iglesia. El largo título de los trece volúmenes de la obra (*Ecclesiastica historia...*) se conoce, abreviado, como *Centurias de Magdebourg*, porque los documentos históricos están agrupados por siglos y porque fue en Magdebourg donde se organizó la preparación de los textos. Los

¹⁹³ Véase el *Auto de Sant Jorge quando mato la serpiente*, en *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (anteriores a Lope de Vega)*, ff. CXXII v - CXXV v, microfilm, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14711, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350519766682495200802/index.htm>>, 6 de noviembre del 2005.

¹⁹⁴ Para Lefebvre, el método historiográfico moderno empieza a gestarse desde las biografías de Petrarca y Boccaccio. La *Historia de Florencia* del canciller florentino Leonardo Bruni marca otro hito en la historiografía del Renacimiento, pues coordina datos sobre una entidad sociopolítica mayor: la ciudad-Estado. La *Vida de Fernando I de Aragón* de Lorenzo Valla, la historia de los Sforza de Giovanni Simonetta y la historia de los papas de Bartolomeo de Sacchi (apodado Palatina) son textos que, a decir de Lefebvre, contienen una de las más importantes características de la historiografía moderna: el laicismo. Pero será con Maquiavelo y Guichardini cuando se hace patente la división entre religión e historia: Maquiavelo escribió la biografía del *condottiere* Castracani y Guichardini una *Historia de Italia* en la que su autor elabora un relato coherente con los hechos acaecidos en toda Italia, no sólo en una ciudad, y está fundada en principios didácticos (Georges Lefebvre, *El nacimiento de la historiografía moderna*, trad. de Alberto Méndez, Martínez Roca, México, 1975, pp. 64-72).

católicos respondieron con una obra que seguía el mismo método historiográfico usado en las *Centurias*. La encargó Sixto V al cardenal César Baronio y se tituló *Annales ecclesiastici*; en sus dieciocho volúmenes cubre la historia del cristianismo desde el inicio de la Iglesia hasta 1198, el pontificado de Inocencio III¹⁹⁵. Pero más significativo aún de esta competencia historiográfica entre protestantes y católicos fue que los primeros incursionaron con gran confianza en el terreno de la hagiografía cristiana como medio de difusión de la ideología protestante: Jean Crespin publicó en 1554 las *Actas de los mártires* protestantes en Francia.

Si bien el método historiográfico aplicado a la defensa del cristianismo desde las diversas religiones culmina significativamente con las *Actas* de Crespin, la hagiografía documental convive asimismo con la biografía de santos de testimonio directo, es decir, la que se hacía sobre el conocimiento de primera mano del sujeto biografiado. Este último modo de hagiografía debe mucho a las biografías por encargo que hacían los nobles italianos a usanza de los romanos: del siglo XV se conocen los *Dichos y hechos de Alfonso de Nápoles* de Antonio Beccadelli de Palerme y la *Vida de Felipe María Visconti* de Pietro Candido Decembrio. Será en el XVI cuando Paulo Jove afine la técnica y el estilo de la biografía de conocimiento directo: sus vidas de León X y Alfonso d'Este, pero sobre todo sus *Elogios* sentarán el precedente para el siglo posterior. Pedro de Ribadeneira fue quizá el ejemplo más significativo de la nueva hagiografía de conocimiento directo, pues en su *Vida de Ignacio de Loyola* “éclaire le tempérament et les visées du fondateur de la Compagnie de Jésus”¹⁹⁶. Dice Lefebvre:

Ignacio de Loyola había dado ya el ejemplo con una autobiografía dictada, recuperada por Rivadeneira, muerto en 1611, que escribió una vida de san Ignacio. Rivadeneira es un autor notable: escribió una obra de gran pureza clásica y, al mismo tiempo, verdaderamente histórica, ya que situó a san Ignacio en el conflicto entre la Iglesia y la herejía, haciendo de su biografía una obra histórica¹⁹⁷.

La conjunción de una tradición biográfica y del nuevo método historiográfico da como resultado una hagiografía hecha a partir de la investigación y de la interpretación de textos distante de la hagiografía medieval, como las de Ribadeneira sobre Ignacio de Loyola, Diego Laínez y

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 90-91.

¹⁹⁶ Madelénat, *La biographie*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹⁷ Lefebvre, *El nacimiento...*, *op. cit.*, p. 91.

Francisco de Borja¹⁹⁸. Pero las comedias de santos no se permiten despreciar la tradición de vidas de santos que estaba arraigada en el pueblo, por lo que desde la concepción de la hagiografía como actualización cristianizada de modelos biográficos antiguos, las comedias de santos hispánicas del XVI y XVII aparecen como una manifestación textual no muy distinta de la hagiografía teatral medieval castellana y como forma de gran eficacia para llevar las tradiciones hagiográficas a públicos más bien populares. Como las hagiografías, el repertorio de santos se extrae de la historia sagrada (temas o personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento), toma asuntos marianos y muchas leyendas medievales. Sin embargo, existe al menos una diferencia sustancial en esas vidas de santos puestas en escena. En las comedias españolas de santos pueden distinguirse los aportes de la hagiografía tradicional medieval y los aportes de una nueva forma de hagiografía, que me he atrevido a denominar “erudita”, producto de una renovada conciencia histórica cuyo germen evidente está en los esfuerzos filológicos humanistas de la primera mitad del XVI (preámbulo del movimiento erudito del siglo siguiente), los cuales se manifestarán explícitamente en la formación y fundación de cargos e instituciones relacionadas con la recopilación, verificación o confrontación de datos a fin de obtener una visión exacta de los hechos históricos. En España, el indicio de este desarrollo historiográfico novedoso está en la instauración de la figura del cronista general de Indias, encargado de recopilar datos de primera mano a fin de elaborar una historia de la conquista americana libre de supuestos y hechos espúeos¹⁹⁹.

La nueva hagiografía no se reconoce a sí misma como tal, es decir, no pretende hacer la biografía de santos sino de venerables, beatos o compendiar vidas y virtudes de seculares excepcionales. Una segunda diferencia de las comedias de santos —consideradas como muestras de la nueva hagiografía del Siglo de Oro— respecto a la hagiografía tradicional es la rapidez con que esta última incorporaba al santoral a aquellos hombres o mujeres que habían destacado en la práctica de virtudes o en la resistencia de vicios y la celeridad con que la voz popular difundía los hechos en vida o luego de su muerte. Esta permeabilidad de la hagiografía popular se reguló

¹⁹⁸ Véanse *La vida del P. maestro Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de IESVS, La vida del P. M. Diego Laynez, uno de los primeros compañeros del padre Ignacio, y el segundo Prepósito General y La vida del padre Francisco de Borja que fue Duque de Gandía, y después religioso, y tercero Prepósito General de la misma Compañía de Jesús*, en Pedro de Ribadeneyra, *Las obras del P. Pedro de Ribadeneyra de la Compañía de Jesús, agora de nuevo reuistas y acrecentadas*, En casa de la biuda de Pedro Madrigal, 1595.

¹⁹⁹ Debo este dato a la generosidad del maestro Jesús Eduardo García, compañero mío en el seminario de tesis de El Colegio de México, quien realiza una investigación sobre la literatura de la conquista y me comentó sobre este cargo.

desde 1170, cuando Alejandro III dispuso que no se venerara localmente a los individuos, pese a sus virtudes y milagros, si no habían sido aprobados por el papa. Las *Decretales* de Gregorio IX de 1234 corroboraron como definitivo y necesario el visto bueno del papa en todo lo relativo a los santos, con lo cual las causas y procesos de beatificación y canonización se burocratizaron porque las leyes papales pedían la formación de tribunales locales, el envío de delegados papales y la presentación de testigos. En 1588 Sixto V crea la Congregación de Ritos comisionada para verificar la autenticidad de las reliquias y preparar las canonizaciones papales. Pero fue Urbano VIII quien finalmente, en 1634 (un año antes de la muerte de Lope de Vega), estableció los mecanismos para la beatificación y la canonización, normas que iban a durar 350 años. El proceso de canonización constaba de entre veinte o hasta más pasos por cumplir y procuraba demostrar tres cosas: a) la reputación de santidad y la pureza de la doctrina del postulado, b) las cualidades heroicas de las virtudes (martirio) y c) verificar la intercesión milagrosa después de la muerte. Si el postulado no era mártir, se requerían dos milagros probados²⁰⁰. La Comedia nueva, al menos en sus orígenes, estuvo a salvo de estos candados intelectuales, pero el teatro jesuita no.

3.3. El teatro jesuita hagiográfico

Las comedias de santos, a pesar de su impulso popular, se encontraban constreñidas a respetar el santoral a causa de las modificaciones ocurridas en el proceso de canonización desde el XVI. Los candidatos a la categoría de santos sólo serán reconocidos como tales por la curia luego de un examen concienzudo de su vida, de sus escritos o prédicas, de sus milagros en vida o *post mortem* y de las condiciones de su muerte; antes de los resultados de estos procesos, como se dijo, estaba prohibida la devoción pública hacia cualquier hombre o mujer que, reconocido por sus actos y aún por obrar en vida hechos milagrosos, no hubiera sido canonizado. Esta dilación en el reconocimiento oficial de la Iglesia hizo que los santos de la Compañía de Jesús del siglo XVII pasaran primero un gran número de años como beatos antes de entrar siquiera al proceso de canonización. No obstante la dilación burocrática, la devoción popular santificó con anticipación

²⁰⁰ Morrison, *Lope de Vega and the "comedia de santos"*, *op. cit.*, pp. 39-40. El procedimiento de beatificación duró hasta 1983, cuando Juan Pablo II modificó la estructura y algunos requisitos del proceso: modificó la figura del "abogado del diablo", representante papal comisionado antiguamente para demostrar la falsedad de la causa y ahora encargado de escoger los teólogos que decidirán sobre el caso; formó asimismo un "colegio de relatores" encargado de investigar y escribir la biografía histórico-crítica del candidato (*ibid.*, p. 40).

a algunos miembros de la Compañía de Jesús. Los medios para promover estas vidas ejemplares debieron ser las típicas biografías²⁰¹ y las comedias de santos.

3.3.1. Los modelos hispánicos del teatro jesuita hagiográfico

Los dos testimonios que analizaré en esta sección son muestras representativas del teatro jesuita hispánico: la *Tragedia de san Hermenegildo* y la *Vida de san Eustaquio*. La crítica las considera lo más logrado de la dramática de la Compañía en lengua española. No son, sin embargo, las piezas que mejor representan el alcance de la nueva historiografía ni de la nueva hagiografía en la Compañía de Jesús. En el teatro neolatino sí podemos ver cómo se entremezclan estos dos factores produciendo textos bastante logrados como la amplia bibliografía dramática del jesuita austriaco Nicolaus Avancini (1611-1686), quien escribe obras donde aborda las vidas de nuevos y antiguos santos, así como de figuras importantes para el cristianismo y que, en algunos casos, parecen ser de importancia común para la Compañía: *Franciscus Xaverius*, *Constantinus Magnus* (cuenta la victoria de Constantino sobre Maxencio y recuerda uno de los temas del novohispano *Triunfo de los santos*), *Hermenegildus* (personaje de quien se hace una obra en español, que enseguida analizaré), etc.²⁰²

²⁰¹ Resulta de gran interés rescatar las reflexiones de Josefina Muriel sobre las biografías de monjas y devotas novohispanas, pues asegura que las místicas de Nueva España (por extensión, las místicas españolas) tuvieron que hacer, por orden de sus confesores, sus autobiografías: “La importancia de los confesores es muy grande, primero porque fueron los que vigilaron que no se tratara de místicas falsas y fingidoras, porque ellos, para poder conocerlas mejor, les ordenaron que escribiesen sus experiencias” (*Cultura femenina novohispana*, 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 317). Utilizadas como fuentes de información primeramente por sus confesores y luego por sus biógrafos, el resultado textual son obras en prosa con títulos tales como *Libro en que se contiene la vida de la madre María Magdalena, monja profesa del Convento del señor San Jerónimo de la ciudad de México...*; *Vida, virtudes, trabajos, favores y milagros de la venerable madre sor María de Jesús, angelopolitana religiosa...*; *Espejo de paciencia. Vida admirable de la madre María Inés de los Dolores, religiosa profesa en el monasterio de San Lorenzo de México*, y otras más del mismo tenor que en realidad son extractos de autobiografías femeninas. Sobre esta misma cuestión de las biografías de monjas y el proceso interpretativo al que los confesores someten los textos de las mismas, véase el artículo de Margo Glantz, “Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía”, en Ysla Campbell, coord., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos xvi y xvii*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 153-170. No parece que los religiosos españoles hayan escrito muchas autobiografías, salvo algunas excepciones como la biografía de Ignacio de Loyola, *El peregrino*, que dictó a su secretario Luis Gonçalves da Cámara y que se sustrajo de la lectura popular muy pronto. En qué medida el confesor contribuye a la popularización hagiográfica, es una pregunta que podría hacerse también a las biografías de jesuitas, como la del mismo Loyola.

²⁰² Avancini, *op. cit.*

3.3.1.1. La *Tragedia de san Hermenegildo*

Aunque bastante tardía en comparación con la representación del *Triunfo de los santos*, la *Tragedia de san Hermenegildo* ofrece el conjunto de todos los elementos que se verán repetidos en el resto de los testimonios que examinaré. Desde los elementos didascálicos hasta un mensaje ideológico adecuado a las funciones doctrinarias de la Compañía, todo está presente en esta obra que dejó una huella perdurable en la memoria del amplio público para quien se destinó.

3.3.1.1.1. Características

La más célebre de las representaciones jesuitas del Siglo de Oro parece haber sido la *Tragedia de san Hermenegildo*, que comparte asimismo el honor de ser considerada la primera muestra profesional del teatro jesuita español. Sobre su fecha de representación se ha especulado desde principios del siglo XX y sólo hasta años recientes ha quedado establecido el día de su primera puesta en escena: el 25 de enero de 1591. Parece que era frecuente en el teatro jesuita que las obras de éxito formaran parte del acervo literario de la orden y se rotaran por los colegios de la Compañía. Esta costumbre se demuestra con las dos versiones manuscritas de la *Tragedia de san Hermenegildo* —el manuscrito de la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia o Ms. B y el manuscrito del Archivo de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo o Ms. A— utilizadas como libreto de representaciones distintas entre las que median posiblemente treinta años y, más concretamente, con las representaciones de la misma obra en años posteriores en el Colegio de San Hermenegildo (como una representación en 1606) o en otros como el Colegio Imperial de Madrid (el segundo manuscrito de la *Tragedia* pudo ser utilizado para la representación de la obra en 1617)²⁰³.

Entre los manuscritos A y B existen diferencias notables. El Ms. A, del primer cuarto del siglo XVII, es más tardío que el Ms. B; el primero, sin embargo, parece una copia completa y muy fiel de un original perdido, pues transcribe el prólogo, los coros e intercala los actos del entretenimiento, mientras que el Ms. B omite el prólogo y los coros, suprime varios pasajes del texto en un afán por reducir ciertas intervenciones (poco más de 140 versos en todo el acto tercero, por ejemplo) y presenta el entretenimiento como una sola pieza al final de la *Tragedia*²⁰⁴.

²⁰³ Alonso Asenjo, ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo”...*, *op. cit.*, p. 474.

²⁰⁴ Alonso Asenjo ofrece un recuento de las principales supresiones que se han hecho en el Ms. B en *ibid.*, p. 477.

Los manuscritos presentan una división del texto en actos y escenas. El Ms. B suele describir la división textual como “Actus X. Scena X”, pero A sólo señala la escena. El cuidado en esta partición de la obra no es absoluto: el Ms. A pasa de la escena primera a la segunda del acto tercero sin hacer la consiguiente señalización, que el Ms. B sí indica, entre otros casos semejantes. La división escénica parece responder a entradas de determinados personajes; por ejemplo, la construcción de la segunda escena del acto tercero tiene su inicio con la entrada de Hermenegildo al tablado, la tercera del mismo acto con la entrada de Recaredo, el nuncio y los obispos Pascasio y Leandro. Pero en algunos casos, el cambio entre escenas responde también a un cambio en la escenografía, tal como ocurre en la escena cuarta del acto tercero, donde se encuentran en el tablado los mismos personajes de la escena anterior, pero se han dispuesto sillas para organizar una disputa teológica entre los obispos.

Existe una intención historicista en la obra, presente al momento de su creación, pues los autores de la *Tragedia* se apoyaron en el tomo segundo de la *Corónica general de España* de Ambrosio de Morales, quien dedica a la historia de Hermenegildo los capítulos 64-70 del libro decimoprimer. Como erudito, Morales recopila en su obra “todos los documentos que en este asunto podían hacer autoridad; con lo cual ahorra gran esfuerzo en la consulta”²⁰⁵. La utilización fiel de esta fuente hace pensar a uno de sus editores modernos que la *Tragedia de san Hermenegildo* es una versificación de la *Corónica*²⁰⁶. Alonso Asenjo señala las coincidencias entre la *Corónica* de Morales y el texto de la *Tragedia*²⁰⁷:

- a) El inicio de la *Tragedia* coincide con la *Corónica* en los argumentos expuestos para justificar la oposición de Hermenegildo contra su padre Leovigildo, argumentos que pueden reducirse a declarar que la defensa del cristianismo en cuanto fe verdadera y

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 438.

²⁰⁶ La *Corónica* de Morales sirvió también de base a Cervantes para su *Numancia*: “Varias veces se ha dicho, y quizá con razón, que Cervantes tomó las principales noticias acerca de la destrucción de Numancia, del lib. VIII de la continuación de Florián de Ocampo por Ambrosio de Morales (1574-1586), el cual fundó su obra en los autores clásicos y en las mejores crónicas españolas” (Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, “El teatro de Cervantes: introducción”, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, t. 6: *Comedias y entremeses: introducción. Poesías sueltas*, p. 46). Esta coincidencia nos recuerda que el teatro jesuita muchas veces utilizó las mismas fuentes que el teatro secular empleaba. La originalidad dramática de la Compañía está limitada, por lo tanto, a la extensión temática que cada autor es capaz o cree conveniente dar a la obra.

²⁰⁷ Alonso Asenjo, ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo” ...*, op. cit., pp. 439-440.

única legítima del imperio puede llevar a un justo enfrentamiento contra todos los que profesen cualquier otra religión.

- b) La descripción de la prisión y muerte de Hermenegildo en la obra teatral coincide con la descripción hecha por Morales en detalles como el violento cambio de humor en Leovigildo y la muerte de Hermenegildo destrozándole la cabeza con un hacha.
- c) El ángel que al final de la *Tragedia* aparece sobre la prisión de Hermenegildo, poco antes de su muerte, pudiera ser la síntesis de los coros de ángeles que Morales dice que cantaron himnos y salmos sobre el cadáver del santo luego de su muerte.

Otros detalles menores, pero por ello signos inequívocos de la dependencia entre la *Tragedia* y la *Corónica*: las monedas de oro con la inscripción *Regem devita* acuñadas por Hermenegildo, que Morales recuerda en su texto; la indicación de la presencia del suevo Miro en la corte de Leovigildo; el desvío del torrente del Guadalquivir para apretar el sitio contra Hermenegildo; la descripción de la inquina de Gosvinta contra Ingunda; la mención del Concilio de Toledo convocado por Leovigildo; la entrega de Ingunda y su hijo como rehenes a los mercenarios de Constantinopla, la muerte de la primera luego del viaje hasta África y la desaparición del heredero.

Las acotaciones de la *Tragedia de san Hermenegildo* en cada manuscrito son pocas veces coincidentes. El más tardío de los dos, el Ms. A, desarrolla un cotexto más amplio y detallado que el Ms. B, mientras que en éste casi exclusivamente se indica al inicio de las escenas los personajes que participan. Dos ejemplos del tipo de acotaciones de A darán una idea de lo que se ha dicho. Mientras que B indica sólo que “*Ermenegildo, Nuncio, Leandro*” (I, ii) entran a escena, el manuscrito A señala:

Sale Ermenegildo con 12 alabarderos de guarda, los quales se fueron en orden apartando a los lados, hasta quedar en ala arimados [sic] al muro de Sevilla. Llegó el Cardenal Legado, haziéndole una humilde inclinación. Recibióle el rey con la misma cortesía, echándole los braços encima y, haziéndole señal al cardenal y al arçobispo Leandro que se cubriese, dixo el Cardenal (I, ii, 104).

Un poco más adelante, únicamente el Ms. A da estas indicaciones:

Al salir el cardenal, hizo el rey un acometimiento de salir con él; el cardenal detubo al rey y asiéndole por el braço y así se fue solo acompañándole la guarda real y algunos otros caballeros; y quedándose solos Ermenegildo y S. Leandro, dixo Ermenegildo (I, ii, 212).

Además de las supresiones de líneas en el Ms. B, la escasez de acotaciones de este manuscrito parece tener relación con el hecho de haber sido un probable cuaderno o libro utilizado durante la preparación de la puesta en escena, como apunta el hecho de que el texto de B sea tan específico en la división de escenas e indicar en cada una el acto del que se desprende. Así, mientras que las supresiones de versos características de B aligeraron el texto, las acotaciones pudieron suplirse con la improvisación ante necesidades de montaje particulares o, como opina Alonso Asenjo, cuando se usó B “no se necesitaban tantos detalles sobre la puesta en escena, estando los autores a la mano”²⁰⁸.

3.3.1.1.2. Síntesis

La obra desarrolla en cinco actos los conflictos políticos y espirituales que Hermenegildo enfrenta cuando se niega a renegar del cristianismo al que se ha convertido por mediación de su esposa Ingunda. En el primer acto, Hermenegildo recibe al nuncio papal, quien llega ofreciendo el apoyo de Gregorio Magno contra la intención del rey Leovigildo, padre de Hermenegildo, de acabar con los cristianos de Sevilla. Hermenegildo, inseguro de cómo actuar ante esta situación, consulta a dos de sus consejeros, quienes dan opiniones encontradas: Gosindo recomienda no oponerse a Leovigildo y volver al arrianismo, mientras que Leodegario dice que debe anteponer la defensa del cristianismo al respeto filial. Enseguida recibe Hermenegildo al embajador romano Hortensio, que le ofrecerá apoyo militar. Durante el segundo acto se desarrolla una contienda doctrinal entre el obispo arriano Pascasio y san Leandro; cada uno expone los fundamentos de su doctrina y es Leandro quien con su argumentación convence a Hermenegildo de estar en la verdadera fe. Ni los ruegos de Recaredo, hermano de Hermenegildo, en el sentido de volver al arrianismo al menos para evitar una guerra civil, ni la insistencia de Gosindo consiguen que el príncipe abjure de su fe, resolución que apoyan Ingunda y Leodegario. Ante esta postura, Hortensio ofrece un ejército mercenario por treinta mil sueldos de oro. A lo largo del tercer acto se atienden las reacciones de Leovigildo, quien recibe de Recaredo la negativa de Hermenegildo y decide atacar Sevilla. Leovigildo también vacila entre mantener la unidad política del reino a costa de la vida de su hijo y su amor de padre dispuesto a perdonar si Hermenegildo abandona Sevilla o se convierte. Recaredo vuelve a Sevilla; desde afuera, ante el muro de la ciudad, intenta

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 478.

sin éxito convencer a Hermenegildo de lo innecesario de la guerra que se avecina. Mientras tanto, los líderes del ejército mercenario temen que Hermenegildo no gane la contienda y ellos pierdan un salario que el príncipe aún no ha podido pagar; para asegurar los sueldos, exigen que Hermenegildo les dé a Ingunda y a su hijo como rehenes hasta poder pagar el oro que adeuda. El acto cierra con la despedida de Ingunda y la alarma de guerra. En el cuarto acto, la traición de los mercenarios se lleva a cabo: tras tener asegurada la paga de su oro por parte de Leovigildo, entablan combate contra Hermenegildo. Recaredo consigue capturar a su hermano y llevarlo ante Leovigildo, quien trata de convencerlo de volver al arrianismo. Hermenegildo sigue negándose, por lo que su padre, encolerizado, lo manda encarcelar. El desenlace de la obra, en el último acto, es otra serie de intentos sin éxito para hacer que Hermenegildo, ya en prisión, acepte el arrianismo. Un mensajero llega anunciando la muerte de Ingunda; Leovigildo cree que esta noticia hará que su hijo ceda a su insistencia, pero se encuentra con que Hermenegildo desea reunirse pronto con su esposa. Recaredo intercede por su hermano, pero el rey ordena que se destroce la cabeza de su hijo con un hacha. Con la ejecución de Hermenegildo acaba la obra.

3.3.1.1.3. Didascalias

Para analizar las didascalias seguiré a Tadeusz Kowzan, aunque modifiqué su clasificación dada la particular naturaleza de los textos que manejo²⁰⁹. Considero pertinente, en primer lugar, dividir las didascalias en implícitas (aquéllas que se enuncian desde el discurso de los personajes) y explícitas (las marcas extradiegéticas que coloca el autor o el director para guiar la puesta en escena). Las marcas explícitas son acotaciones extradialógicas o interdialogicas, según estén al inicio de la obra y de los actos o escenas, o bien entre los diálogos de los personajes. Las marcas extradialógicas incluyen, como es obvio, las categorías propuestas por Kowzan, pero asimismo el título de la obra, el listado de personajes y las indicaciones que señalan el inicio de actos y escenas. Las interdialogicas generalmente se limitan a la señalización de entradas y salidas, emociones, apartes, así como otros

²⁰⁹ Según Kowzan, se generan trece signos en la representación: a) palabra, b) tono, c) mímica del actor, d) gesto, e) movimiento, f) maquillaje, g) peinado, h) traje, i) accesorios, j) decorado, k) iluminación, l) música, ll) sonido. La complejidad de esta segmentación orilló a Kowzan a un replanteamiento de temas —a) y b) texto pronunciado; c), d) y e) expresión corporal del actor; f), g) y h) exterior del intérprete; i), j) y k) espacio escénico; l) y ll) efectos sonoros no articulados— y conjuntos —incisos a) al h), signos producidos por el actor; i) al ll), signos generados fuera del actor (“El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Theodor W. Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, trad. de M. R. Bengolea, Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 36-50).

movimientos en escena de los personajes respecto a lo indicado en las extradialógicas²¹⁰; las más constantes son las marcas que permiten saber quién enuncia cada uno de los parlamentos²¹¹.

Prefiero agrupar los subgrupos que pueden surgir en el estudio de las acotaciones en los temas sugeridos por Kowzan, con alguna ligera variación en su nomenclatura debida a la naturaleza de las acotaciones en los textos teatrales de los siglos XVI y XVII, no siempre presentes y generalmente con una inteligencia dedicada al modo práctico de la representación y no de la ideología como ocurre en el teatro contemporáneo: a) descripción e identificación de personajes, para considerar tanto la expresión corporal del actor como la apariencia exterior del intérprete y las particularidades del texto pronunciado, b) elementos escénicos visuales como aquellos que tocan aspectos del diseño del espacio escénico y c) elementos escénicos sonoros, donde se incluyen música y efectos acústicos, pero no la entonación del actor en cuanto medio de expresión del texto dramático.

3.3.1.1.3.1. Elementos escénicos visuales

El Ms. A deja claro que la acción se desarrolla dentro de la ciudad de Sevilla y en sus alrededores (*“Éntranse los tres en Sevilla y salen por otra parte del campo Leovigildo, Recaredo y Gosindo, con la gente de guardia”*, III, i, 3540), pero en su mayor parte las informaciones espaciales provienen de las didascalias implícitas. Así sabemos que el legado papal se hospedará en el palacio de Hermenegildo (*“Y vos, o Nuncio, en tanto que me espacio/ con Leandro, con quien mi pena amanso,/ podréis tomar descanso en el palacio”*, I, ii, 172-173) y que una de las torres del muro de Sevilla es prisión para Hermenegildo (*“Lisardo alzó los cordeles y ramales de las cadenas, con que Hermenegildo estava preso y, guiándole hazia la torre, lo metió en ella, donde le dexó presso”*, IV, ix, 6730). Pero en la realidad mimética, es el muro de la ciudad el objeto visible más constante durante la representación: al muro de Sevilla sale Hermenegildo para recibir al nuncio, al muro llega Recaredo pidiendo hablar con su hermano y al mismo sitio sale el príncipe; durante el combate, Hermenegildo se acerca al muro pidiendo que se le abran las

²¹⁰ Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Apología de las didascalias o acotaciones como elemento *sine qua non* del texto dramático”, *Sincronía*, 2001, DE <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/winter02.htm>>, 13 de noviembre del 2003.

²¹¹ Aunque no parece un tema de amplio desarrollo, el estudio de las marcas que indican los personajes antes de cada parlamento tiene una vigencia teórica, sobre todo en el teatro contemporáneo, como demuestra el artículo de Sanda Golopentia, “Les didascalies de la source locutoire”, *Poetique*, 24 (1993), pp. 475-492.

puertas, pero es hecho prisionero ahí mismo por su hermano: el Ms. A indica “*Llégase Hermenegildo a una de las torres*” (IV, vii, 6431), pero la acotación es reiterativa ya que el texto que sigue —“3. SOLDADO: ¿Quién llega al muro?” (IV, vii, 6433)— da cuenta de la espacialidad donde la acción se desarrolla.

La construcción temporal del espacio dramático presenta una serie de problemas. Anne Ubersfeld señala que tiempo y espacio del texto teatral tienen una doble lectura: dentro de lo representado y fuera de lo representado²¹², aunque la problemática del espacio parece menos compleja que la del tiempo (en cuanto aquélla tiene una referencialidad concreta en las diferentes manifestaciones de la mimesis dentro del lugar escénico), esta última, la representación del tiempo, no puede llevarse a escena por sí misma, sino a través de elementos referenciales expresados en el diálogo, el vestuario, el espacio mismo, por lo que su complejidad se incrementa por interferencia con categorías de índole diversa.

Al tiempo de la representación (entendido como duración del espectáculo teatral) y de lo representado (como temporalidad puesta en escena), habría que añadir un tercer tipo de temporalidad: el tiempo referencial o histórico, cuya incidencia sobre los dos primeros se hace patente en obras de carácter histórico o que pretenden serlo, mas no está desarrollado plenamente en ninguno de ellos; sirve más bien como campo del que el autor dramático selecciona un fragmento para representarlo, fragmento que el espectador acepta desarrollar en plenitud siguiendo las indicaciones particulares que el autor y luego el director le ofrecen a través de didascalias y de la interpretación escénica de ellas.

Críticos como Pinciano, que refiere a Aristóteles, parecen haber sugerido la utilización del tiempo referencial como punto de partida en la construcción del texto trágico cuando afirman, como parte de la naturaleza del género, el que “la fina tragedia deue tener algo de lo histórico”²¹³. La referencia temporal en el parlamento inicial del nuncio —“*Legatus accessi a sacro Gregorio/*

²¹² Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989, pp. 110-111, 144. Otros teóricos, como Gutiérrez Flores, proponen dividir el tiempo de la representación en escénico y del espectador, y el tiempo de lo representado en diegético y mimético (*Teoría y praxis de semiótica teatral*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 117-121). No creo que estas subdivisiones sean útiles en el examen del teatro jesuita del Siglo de Oro, no al menos en el conjunto que analizo. Sin embargo, pienso que estas categorías teóricas sí podrían funcionar analizando el espacio/tiempo alegórico frente al espacio/tiempo de los personajes.

²¹³ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. de José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998, p. 106.

Christique Summo Pontifice Vicario” (I, i, 29-30)— debe leerse como trabajo del autor sobre el tiempo referencial para entresacar una concreción que pueda darse en el tiempo representado y definir entonces un lapso de tiempo entre fines del siglo VI y el primer lustro del VII²¹⁴, el cual no volverá a mencionarse en el resto de la *Tragedia* pero permanecerá latente.

La escasa o nula referencia al transcurrir del tiempo tanto en las didascalias explícitas como en las implícitas parece tener relación con el igualmente escaso desplazamiento escénico. Sevilla y sus alrededores son el punto al cual confluyen todos los personajes y del que los protagonistas de la obra no se apartan. Aun cuando no se haga explícita su existencia, Sevilla, como en el caso de la ubicación temporal, permanece en segundo plano. Cuando el distanciamiento de la ciudad ocurre, como en el caso de Ingunda, la muerte del personaje interrumpe cualquier posibilidad de desarrollo dramático en torno al espacio. El contexto religioso de esta obra desplaza el espacio mimetizable a un plano sobrehumano, divino, que no requiere de una realización escénica —podría decirse que su no realización es el único medio de definir su existencia tanto referencial como representable— y a un tiempo igualmente sobrehumano por cuanto se trata de la eternidad en la que Ingunda se encuentra y a la que Hermenegildo aspira a llegar.

3.3.1.1.3.2. Elementos escénicos sonoros

La música y los sonidos ocupan poco espacio en el conjunto de didascalias de la *Tragedia*. Excepto algunos muy contados momentos de la obra para los cuales se especifica en las acotaciones una serie de elementos sonoros —como cuando “*se haze de la parte de dentro de el tablado un gran ruido y tropel de guerra, con trompetas y caxas y golpes de armas, etc;*” (IV, vii, 6391)—, no se encuentran ni acotaciones ni didascalias implícitas abundantes en este sentido.

3.3.1.1.3.3. Descripción e identificación de personajes

La nómina de la *Tragedia* ofrece un reparto de treinta y un personajes. Se constata en ella la interpretación de los papeles femeninos por alumnos del colegio; así, Lucas Justiniano interpretó a la reina Ingunda, mientras que se asignaron los papeles de Sevilla y Cazalla a Agustín Pérez Osorio y Sebastián de Vivar, por una parte, y, por otra, los de Carmona y Azarafe a los hermanos

²¹⁴ La referencia es errónea: Hermenegildo murió en 585 y Gregorio Magno fue papa del 590 al 604.

Fernando y Gregorio de Porras (ambos nombres precedidos de un característico “don”)²¹⁵. Pero el texto de la obra permite la incorporación de un número indeterminado de personajes menores como miembros de la soldadesca que representan los ejércitos de Hermenegildo y Leovigildo; tal es el caso de la acotación que se conserva en los dos manuscritos y que indica que, luego de un alboroto simulando sonidos de guerra, “*de los soldados sale gran número al tablado con sus espadas desnudas peleando*” (IV, vii, 6391) o, un poco más adelante, la acotación “*Entra Leovigildo armado, con muncha gente de su guarda, todos armados también*” (IV, viii, 6519).

Ninguno de los personajes principales de la obra implica una elaboración psicológica compleja. Por una parte, las acciones de Hermenegildo e Ingunda están marcadas por una pasividad religiosa ante la inminencia de los hechos; dice ella ante la inminencia de la guerra:

Que, en cualquier trance y asedio,
estando, señor, con vos,
hallo en vos, después de Dios,
mi bien, consuelo y remedio
(II, ii, 2148-2151)

Hermenegildo hace una comparación entre su vida y un barco²¹⁶ para pedir a Dios que deje “que la frágil nave encalle/ entre las rocas de un error tan ciego./ Tomad en vuestra mano el governalle” (I, v, 903-905). Leovigildo, por otro lado, persiste en imponer una voluntad que acabará por derrumbarse ante la actitud inofensiva de su hijo. La división maniquea de los personajes queda establecida por la ideología cristiana que la obra defiende y mediante la cual se señala infaliblemente a los enemigos, y de los valores religiosos que se exaltan como la confianza en la voluntad divina. Esta particularidad de los personajes deja en claro que la *Tragedia de san Hermenegildo* ha desarrollado una concepción diferente del género al cual pretende inscribirse por medio de su título. Las caracterizaciones de los personajes responden más a la tendencia de la tragedia morata²¹⁷, esa vertiente hispánica del género trágico sustentada en una interpretación

²¹⁵ Alonso Asenjo, ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo”...*, op. cit., p. 473.

²¹⁶ Un tema tópico que, en Nueva España, desarrolló magistralmente Eugenio de Salazar en su *Navegación del alma por el discurso de todas las edades*. Salazar fue amigo de jesuitas novohispanos como Juan de Cigorondo, de quien hablaré más adelante.

²¹⁷ Pinciano definía así la tragedia morata: “Morata se dize la que contiene y enseña costumbres, como aquella que de Peleo fué dicha, éste fué vn varón de mucha virtud, o qual la de Séneca, llamada Hypólito, el qual fué insigne en la castidad [...] dicha morata o bien acostumbrada, aunque es de más vtilidad, no de tanto deleyte trágico, porque la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala” (López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, op. cit., p. 334).

equivoca de los tratadistas latinos tardíos y, sobre todo, en la concepción temática de lo trágico²¹⁸. Vista a través del tamiz de la morata, la pasividad de la que se habló cobra una significación didáctica: si se considera la tragedia como texto que enseña costumbres, según Pinciano, Ingunda y Hermenegildo representan un modelo de conducta ejemplar ante los ojos del cristiano ordinario porque su sumisión a la voluntad divina, a pesar del riesgo evidente, no es forzada (se les ofrece la oportunidad de aceptar el arrianismo y así volver a la gracia del rey Leovigildo) sino libremente elegida.

Sin embargo, la voluntad de no actuar puede entenderse como un elemento verdaderamente trágico si se le ve como resistencia frente a la voluntad del enemigo (y a éste como elemento de un destino ineludible), además de cobrar su dimensión heroica dentro del compromiso cívico-religioso explícito que ha hecho Hermenegildo con la ciudad de Sevilla para ampararla y protegerla a costa de la separación de su esposa e hijo y de la ruptura con su padre y rey. Desde el inicio de la obra se declara la preocupación que Hermenegildo siente por el destino de la cristiandad sevillana:

Caídas ciertas, la firmeza incierta
hallo en la nueva Iglesia de Sevilla,
que va abriendo a sus males ancha puerta,
como en el mar la frágil navecilla
(I, ii, 228-231)

Y más adelante se amplía este sentimiento en el relato de la conversión de Hermenegildo y de Sevilla (I, iii, 428-485). Pero Hermenegildo sabe que al menos su persona está condenada; dice como declaración de guerra contra Leovigildo ante su hermano:

... me resuelvo
de defenderme en esta ciudad fuerte,
no piense que en sus yerros yo me envuelvo;
que, pues por patria me la dio la suerte,
no es bien desarmarla, y porque creo
que en ella he de sufrir gloriosa muerte
(III, iv, 4478-4483)

²¹⁸ Sobre la polémica en torno a la tragedia hispánica, véase el panorama que ofrece Canavaggio en “La tragedia renacentista española...”, art. cit., pp. 15-32. Acerca del concepto corrupto del género trágico, dice Canavaggio: “En un siglo que conserva un recuerdo confuso de la *Poética*, la tipología de los géneros literarios procede de un aristotelismo de segunda mano; elaborada a partir de la Retórica por los gramáticos de la baja latinidad, Diomedes y Donato, ha sido luego divulgada y adulterada por sus comentaristas medievales” (*ibid.*, p. 17). Sin embargo, en la *Tragedia de san Hermenegildo* esta condición trágica la expone el Coro desde el inicio.

Hermenegildo se erige de este modo en un personaje trágico que enfrenta un destino adverso, cuyo resultado es el fracaso de la defensa que busca y un sacrificio inútil ante ojos de su padre, pero de éxito enorme y afianzamiento de la fe en la comunidad cristiana de Sevilla gracias a la muerte de su caudillo martirizado y en la conversión asegurada de Recaredo.

Como resultado de la tendencia trágica del siglo XV, la angustia en la *Tragedia* encuentra su cauce de expresión en el discurso monológico en cuanto vehículo del debate ético entre un deber ser (fidelidad al rey, obediencia al padre) y una voluntad de ser (permanecer en la nueva fe de la conversión, apoyar a la comunidad cristiana sevillana), sin que ninguna de estas problemáticas alcance una manifestación mimética alegorizada, como veremos que ocurre en obras como la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo. Será hasta el enfrentamiento bélico fatal, decisivo para el avance y culminación de la trama, pero postergado hasta el acto cuarto, donde por fin se vea parcialmente representado en hechos el conflicto enunciado.

Un uso particular de la presencia escénica de los personajes es la acumulación. Sin afirmar que sea una constante, resulta evidente que las escenas de los actos dos, tres y cinco han ido sumando personajes al escenario hasta que en la última de cada acto se invierte el proceso y se aminora el número. De este modo, en la escena cuarta del segundo acto se han reunido catorce actores, pero en la siguiente escena han quedado solamente cuatro; en la escena quinta del acto siguiente, hay en el escenario catorce personas de nuevo, y en la escena sexta y última, ocho; lo mismo ocurre en el acto quinto, escena quinta, donde se han reunido once personas para quedar finalmente siete en la sexta.

La renuencia a un escenario casi vacío (nunca hay menos de dos personajes en el tablado) o, en el otro extremo, un escenario “saturado” podría parecer un hecho carente de objetivo, pero casi podría asegurarse que no es así. Tal voluntad de hacer del escenario un espacio con personajes en constante movimiento puede tener algunas explicaciones válidas al menos para la primera representación de la obra: una de ellas, la exhibición, es decir, hacer que la mayor parte de los alumnos-actores estuviera a la vista de sus familiares y las personalidades que acudieron a la puesta en escena. Esta intencionalidad puede deducirse de la nómina rescatada por Alonso Asenjo como parte de los documentos históricos que hablan de la representación de la *Tragedia de san Hermenegildo*. El documento en cuestión (luego de la consignación de los lugares asignados para marqueses, condes, para el cardenal y su casa, así como para los miembros de la

Audiencia, etc.) trae una lista a dos columnas en que se apunta el nombre del personaje y el del alumno que lo interpretaría. La lista parece haberse distribuido de algún modo entre el público, pues llegó hasta el relator del texto que la consignó en su descripción de la puesta en escena. Una segunda intencionalidad, de alcances más generales, debió ser mantener una atención constante del público mediante la combinación de los vestuarios y otros recursos visuales que se pueden entresacar de las acotaciones.

El Coro, aunque no aparece en la nómina de la *Tragedia de san Hermenegildo*, debe considerarse un personaje colectivo característico de esta obra y al que hay que comentar por separado. Antecede cada acto y sirve, ante todo, como indicador del inicio de cada uno de aquéllos. En segundo lugar, el Coro da referencias particulares del acto o un resumen general, con lo cual revela su omnisciencia como personaje. Dichas peculiaridades hacen del grupo de individuos que forman el Coro un primer conjunto de espectadores distanciados críticamente respecto a la representación de la que forman parte.

En la tradición teatral clásica grecolatina, los miembros del coro se encontraban ubicados en la orquesta, con lo cual su presencia y ciertas funciones estaban bien delimitadas: intermediario entre el público y los actores, interpelaba a éstos o se refería a sus desgracias con manifestaciones emotivas. El coro estaba integrado en las tragedias clásicas por doce miembros y Sófocles aumentó a quince los participantes; las comedias parecen haber tenido hasta veinticuatro personas en sus coros²¹⁹. No puede asegurarse que durante el Renacimiento el coro haya tenido una conformación semejante en número ni puede asegurarse tampoco que sus

²¹⁹ Harry Thurston Peck, *Harpers dictionary of classical antiquities*, Harper and Brothers, New York, 1898, s. v. 'chorus'. En su etapa clásica, el coro reunía a cincuenta, quince o doce elementos, cuyo rango social en el drama era específico, y cuyos integrantes participaban individualmente. La simplificación de su utilidad provocó la casi completa desaparición del coro en el teatro hispánico (Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles...*, op. cit., pp. 57, 446). El único testimonio conservado de coros en la comedia antigua lo da Plauto, quien incluye uno de pescadores en *El cable de los pescadores* o *Rudens* (II, 1-2, 290-330); hay una discusión sobre la conformación coral o no del grupo de testigos en *El pequeño cartaginés* o *Poenulus* (véase Plauto, *Comedias*, ed. de José Román Bravo, Cátedra, Madrid, 1995, t. 2, p. 326, nota 66). Véase también sobre el coro, pero en el auto sacramental, el libro de Jean-Louis Flechniakoska, *La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Université de Paris, Paris, 1961, pp. 257-258. Hay "tragedias y comedias estudiantiles ... [en que] figura como elemento integrante el «chorus». Debíó de ser casi siempre cantado, ya que en él suele hacerse mención de la música" (García Soriano, "El teatro de colegio en España...", art. cit., 14, 1927, p. 274). Muchas de las más tempranas obras del teatro jesuita incorporan coros como parte de su estructura dramática, tal el caso del padre Acevedo, por ejemplo: existen coros en sus comedias *Metanea*, *Occasio* y *Caropus*; en su *Dialogus in principio studiorum*, en la *Oratio in scientiarum laudem recitata a Grabriel [sic] de Mansilla* y en su *Bellum virtutum et vitiorum*, y en el *Colloquio que se representó en Seu^j delante del Ill^{mo} Cardenal Don R.º de Castro* (García Soriano, art. cit., 14, 1927, pp. 387-408, 557 y 621).

intervenciones fueran musicales, como ocurría en la antigüedad y aún en el teatro escolar medieval²²⁰. Ya Cristóbal de Virués usó coros para cerrar cada uno de los cinco actos de su *Elisa Dido*²²¹ (¿último cuarto del siglo XVI?). Es entonces cuando el coro expresa un deseo (I, 441-490) o un consejo (II, 1041-1082) acerca de lo que ocurrió en el acto. Los coros de los actos cuarto y quinto participan como interlocutores de Ismeria y Débora (IV, 1736-1748) o, en forma de dos grupos corales, de Yarbás y sus compañeros al descubrir a Dido muerta (V, 2105 ss). Estas participaciones corales acercan a Virués a la tradición clásica grecolatina en cuyo repertorio se encuentran coros que desempeñan funciones semejantes a las señaladas: algunas intervenciones del coro en *Hércules furioso* o, en más estrecha relación con el personaje, el diálogo de Hécuba con su coro de cautivas en las *Troyanas* de Séneca o el coro en su primera intervención en la *Medea* de Eurípides, por citar algunas muestras.

Siendo el coro de la *Tragedia de san Hermenegildo* uno de los pocos testimonios contextualizados de la coral hispánica, conviene revisar las funciones atribuidas a éste en el marco del teatro jesuita. En primera instancia destaca la distancia permanente entre el Coro y el resto de los personajes. A diferencia de la interacción de actores y coro en la última parte de *Elisa Dido*, en la *Tragedia* el Coro siempre se mantiene alejado físicamente del resto de los personajes pero, como se dijo arriba, sus soliloquios sirven como puente entre los actores y el público. La interacción del Coro más cercana al público se da en su primera intervención, cuando interpela a la “ciudad illustre” de Sevilla, representada en el público por los invitados más importantes de los cargos civiles y eclesiásticos. El Coro expone una singular visión de Hermenegildo armado caballero del Cielo por las figuras alegóricas de Celo, Constancia, Fe, Deseo y Temor (lo que en algo recuerda el ideal caballeresco que rigió los momentos de conversión de Loyola). En esta primera intervención, el Coro anticipa al menos el motivo de la obra (“La Constancia le guarnece/ de su escudo y contra el tyro/ que piensa hazerle el padre/ y a su golpe reduzillo”, I, 13-16) y el final de la misma (“La Fe le da tal zelada/ que el hierro del enemigo/ antes rompa su

²²⁰ En el *Ludus de Antichristo* hay una acotación que indica la presencia de un coro y la función musical que desempeña: “Entonces el coro [cantará] *Judea y Jerusalén*” (Eva Castro Caridad, ed., *Dramas escolares latinos: siglos xii y xiii*, Akal, Madrid, 2001, p. 115). En otras obras como la *Obra de Daniel* de la catedral de Beauvais es evidente la función musical de cierto grupo de actores, al que en ningún momento se identifica explícitamente como coro pero que desempeña esta función. Estas referencias hacen suponer que el coro hispánico renacentista retoma la tradición coral desde dos fuentes: la del teatro clásico y probablemente también la de los templos cristianos, de ahí la frecuente incertidumbre al establecer su función específicamente musical.

²²¹ Cristóbal de Virués, “*La gran Semíramis*”. “*Elisa Dido*”, ed. de Alfredo Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

cabeça/ que descubra en ella visio”, I, 16-20), aunque para quien no conoce la historia de san Hermenegildo, esto último podría pasar desapercibido. Las relaciones que propone el Coro entre Hermenegildo como defensor de la fe y la alusión a su muerte resaltan lo inevitable de la misma (“Sigue, con aquestas armas,/ confiado, su destino”, I, 25-26; por otro lado, con esto queda confirmada la naturaleza trágica de la obra) y su condición de martirio.

Cabe preguntar por qué el Coro da tanta información sobre la obra que se va a representar. Podría argumentarse que el Coro está cumpliendo con las mismas funciones de resumen de los apartados didascálicos iniciales del teatro clásico grecolatino o que es un híbrido entre aquéllos y los prólogos desarrollados por el teatro hispánico como el inicio de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (¿1513?) de Juan del Encina o los introitos de Torres Naharro. Pero bien pudiera ser más simple la razón que motiva el soliloquio de este primer Coro: la escena inicial del acto primero es un diálogo en latín y aún gran parte de los diálogos siguientes están en latín, aunque para entonces el Intérprete comienza a hacer versiones al español de todas las intervenciones latinas. El Coro reforzaría la intervención previa del Prólogo y cumpliría de cierta forma la función de un primer intérprete.

Una perspectiva de la representación totalmente diferente ofrece el Coro en su tercera intervención donde, de manera un tanto enigmática, trata de advertir a Hermenegildo del grave peligro que implica confiar en los mercenarios romanos. El estribillo de las coplas (“que el socorro que oy envía/ mañana no lo tendréis”, III, 3438-3439) anticipa la traición de los romanos. También hay una anticipación en las líneas que dicen: “Roma os vende confiança/ sobre dos prendas del alma” (III, 3442-3443), las cuales cobran su sentido hacia el final del acto cuando los mercenarios piden como prenda de pago a la esposa y al hijo de Hermenegildo. Pese a que en el acto son significativas las participaciones de Leovigildo y de Recaredo, el Coro destaca obviamente en su discurso la figura de Hermenegildo y el motivo de su derrota militar.

La función anticipatoria que se ha dado al Coro de la *Tragedia de san Hermenegildo* (a diferencia de los coros de Virués) hace de él una entidad trágica caracterizada por la impotencia de actuar ante un destino nefasto que conoce de antemano. Así, el Coro se presenta en los actos cuarto y quinto como doliente por la muerte de Ingunda (“Ingunda nuestra, mira la tristeza/ que de tu ausencia muestra nuestro lloro;/ mira lo que por sí lamenta y llora”, IV, 5743-5745), o como

admonitor de Leovigildo para la misericordia y el castigo (“No corras tan apriesa la vengansa,/ que, si muerte le diere tu sentencia,/ será el matarle para darle vida”, V, 6742-6744).

3.3.1.2. *La Vida de san Eustaquio*

El otro texto señero de la dramaturgia jesuita española es la *Vida de san Eustaquio*. Con casi 30 años de distancia respecto a la puesta en escena de la *Tragedia de san Hermenegildo*, la *Comedia* logra dos metas: perfeccionarse como morata e incorporar en su desarrollo elementos cómicos que, en la *Tragedia de san Hermenegildo*, ocupaban un lugar en el entremés.

3.3.1.2.1. Características

Las dos partes de la *Vida de san Eustaquio* permanecen anónimas. El texto que se conserva es copia de un original desconocido; el colofón del manuscrito así lo corrobora: “*Ad maiorem gloriam Dei*, año de 1624 en 30 de noviembre se acabó de trasladar en Sevilla por el P. Rafael Pereira”²²². A diferencia de otras obras jesuitas donde parece haber intervenido en la redacción más de un autor (el caso de la *Tragedia de san Hermenegildo*), en esta *Comedia* no hay huellas que indiquen esta práctica; el nombre de “Rafael Pereira” claramente no puede entrar en la discusión de la autoría. Agustín de la Granja argumenta a favor de la autoría individual una serie de elementos que van desde la construcción de tópicos semejantes en las dos partes para caracterizar a un personaje (el caso de Plácido/Eustaquio), hasta la preferencia por la redondilla y el romance.

En vista de que el manuscrito es copia, no puede darse una fecha precisa de la redacción original de la obra, pero el editor se aventura a ofrecer “la de los últimos años del primer cuarto del siglo XVII”²²³. Los elementos en los cuales apoya su datación se relacionan todos con las referencias críticas al vestuario de hombres y mujeres: la censura contra el uso de chapines, pelucas, el agua de Solimán y las tapadas, así como la burla contra los exagerados cuellos masculinos, vetados en 1623.

²²² *La vida de san Eustaquio: comedia jesuítica del Siglo de Oro*, ed. de Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 1982, p. 23.

²²³ *Ibid.*, p. 37.

De la Granja supone que la copia de la *Vida de san Eustaquio* debió usarse para los festejos de beatificación de Francisco de Borja en 1624 porque la loa, dedicada al príncipe de Esquilache (nieto del futuro santo), alude a festejos para conmemorar una canonización posterior. Sin embargo, opina también que si el original de la obra estaba listo desde antes de este festejo, como parece demostrar la extensión y el cuidado en la redacción, bien pudo haberse utilizado para representaciones anteriores como la celebración de las festividades de san Eustaquio el 20 de septiembre de ese mismo año. Discutible resulta la afirmación de que “El escenario de la representación sobre san Eustaquio, ese año 1624, no pudo ser otro que la Corte”²²⁴, porque el editor no aporta testimonios ni argumentos sobre este hecho; además, el texto de la *Comedia* refiere a un colegio —“miro a la pobreza/ que este colegio a tu excelencia ofrece” (II, 5995-5996²²⁵), según De la Granja posiblemente el Colegio Imperial—, el cual pudo ser el espacio concebido durante la redacción para la puesta en escena pero también el espacio para la o las representaciones de 1624.

El texto de la *Comedia* está dividido en partes de 5965 versos, la primera, y de 6010, la segunda. Se presentaron en días diferentes como se deduce del cierre con que concluye la parte primera de la obra: “Fin del primer día”. La primera parte está dividida en cuatro actos y la segunda en tres, pero no en escenas. La división en actos presenta una particularidad que ha detectado De la Granja: la nómina de personajes correspondiente al tercer acto de la primera parte incluye a todos los que participan en el cuarto, lo cual lleva a pensar que los actos tercero y cuarto de esta parte pudieron ser inicialmente uno solo, pero ante la extensión que iba tomando se prefirió dividirlo en dos secciones. Otro rasgo destacable, éste a la luz de la *Tragedia de san Hermenegildo*, es la ausencia de un coro y la presencia de una loa en vez de un prólogo.

3.3.1.2.2. Síntesis

A grandes rasgos, las dos partes de la *Vida de san Eustaquio* tienen tramas casi independientes: la primera parte cuenta la conversión del santo, evidente en el cambio de nombre de Plácido a Eustaquio; la segunda, las pruebas divinas y el martirio.

²²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²²⁵ Todas las referencias a la *Vida de san Eustaquio* son de la edición citada. Indico en romanos la primera o segunda parte a que corresponde la numeración, en arábigos el acto y, en seguida, los versos.

En el acto primero, Plácido acorrala un ciervo entre cuyos cuernos aparece Cristo crucificado pidiéndole que se bautice. Al regresar a casa, su mujer le avisa que Trajano lo necesita urgentemente. Sin hacer otra cosa, Plácido sale para el palacio del emperador y ambos discurren lo más conveniente para la política que hasta el momento se ha seguido con los godos. Como ejemplo de buen estratega, Plácido sugiere a Trajano marchar a Egipto y dejarlo a él a cargo de los asuntos que pudieran surgir en relación con los godos. De vuelta en casa, Plácido cuenta su visión a Teopista y, junto con sus hijos Teopisto y Agapio, deciden bautizarse.

Durante el segundo acto, Eustaquio visita las catacumbas donde se esconden algunos cristianos perseguidos y ahí recibe consecutivamente las noticias de que han muerto los criados de su casa, sus rebaños, el ganado y que se han quemado sus cosechas. Al enterarse de esto, los amigos cristianos de Eustaquio piden acompañarlo a atender de inmediato las consecuencias que pudieran haber tenido estas calamidades repentinas, pero él se niega y prefiere ocuparse primero de los enfermos; todos quedan admirados de esta actitud. Todos en la ciudad rehuyen a Eustaquio por creerlo apestado y Teodoro, presa de una envidia implacable contra Eustaquio, supone que es un castigo de los dioses por haberse convertido al cristianismo. El ángel Celio pide a Eustaquio que abandone Roma. Mientras tanto, el rey godo Felín, al tanto de la partida de Trajano a Egipto con buena parte de su ejército, planea atacar Roma.

El tercer acto se inicia a bordo de la nave en la cual se embarcaron Eustaquio y su familia. Se oye dentro a Teopista, quejándose de la afrenta que se le hace. El capitán, acompañado de Fraudelio, desoye los ruegos de Eustaquio, que ofrece como rescate por su esposa a sus dos hijos; el capitán lo desembarca junto con sus hijos para seguir solo con Teopista. De inmediato, Celio provoca una tormenta que amenaza con hundir el barco de Teopista y, en el fragor de la borrasca, apuñala al capitán de la nave manifestando que se cumple la voluntad de Dios. Los marineros, temerosos de las fuerzas sobrenaturales que protegen a Teopista, la desembarcan. El viejo Feliciano, movido por una necesidad que no puede explicar, se acerca al lugar donde ha quedado abandonada Teopista. Tras un diálogo entre ambos, Feliciano reconoce designios divinos y le pide que los acompañe a Italia; ella acepta, ofreciéndose como sirviente de la mujer de Feliciano. Mientras tanto, Eustaquio y sus hijos caminan sin rumbo hasta llegar a un río: pasa primero con Teopisto y regresa por Agapio, pero a mitad del río ve como un león atrapa al primero y un oso al segundo; sigue al león, mas no encuentra rastro alguno y sólo atina a encomendarse a Dios.

Fraudelio, deseoso de hacer pecar a Eustaquio, le dice que ha encontrado un oso destrozando el cuerpo de un niño; Eustaquio está seguro que se trataba de Agapio, pero ni ante esta desgracia desconfía de su Dios. Fraudelio, en cambio, empieza a desesperar. Un grupo de pastores descubre al león que lleva a Teopisto, matan a la bestia y rescatan al niño. Eustaquio, por otra parte, ha pedido trabajo a unos labradores, quienes desconfían de él al ver sus manos y escuchar sus palabras, hasta que uno de ellos lo acepta a su servicio. Cierra el acto la disputa que Gerardo y Bato llevan ante el alcalde Chaparro sobre quién de ellos tiene derecho de criar al niño que acaban de rescatar de las garras de un oso.

El último acto de la primera parte inicia con Trajano extrañado por la ausencia tan prolongada de Plácido. Preocupado, manda en su búsqueda a Antíoco y Acacio, lo que exacerba el odio que Teodoro siente por Eustaquio. Cornelio ha recibido la orden del emperador conminándolo a volver para preparar un ataque contra los godos rebeldes y le comunica la desaparición de Plácido. En su camino a Roma, algunos hombres de Cornelio encuentran a Eustaquio vestido de labrador y, sin reconocerlo, lo toman como espía enemigo; Cornelio tampoco lo reconoce y, luego de escucharlo hablar de modo críptico, lo deja libre por pensar que está loco.

La segunda parte empieza con el encuentro entre Eustaquio, Antíoco y Acacio. El primero les dice que tiene quince años viviendo en Badiso y nunca ha conocido a nadie con el nombre de Plácido. Tras ver cómo actúa, habla y descubrir una marca en su cuerpo, los enviados de Trajano reconocen en Eustaquio a Plácido y lo llevan a Roma para dirigir el ataque contra los godos rebeldes. Agapio y Teopisto, cada quien por su lado, se unen al ejército de Cornelio. Ya en Roma, Eustaquio organiza el ejército, mientras Felín, ignorante de la vuelta de Plácido, se jacta de tener ganada la guerra contra el imperio.

En el segundo acto, Felín enfrenta el ejército romano pero Plácido lo captura y, a punto de matarlo, le perdona la vida. Al volver del combate, los soldados se distribuyen en diferentes casas del campo romano para pernoctar. Una de esas casas es la de Feliciano, que ha perdido todas sus posesiones, a su esposa e hijas, sin haber llegado nunca a Roma. Teopista aún vive con él y, sin saberlo, Agapio y Teopisto cenarán allí junto con otros soldados. Mientras prepara la mesa, Teopista escucha el relato de Agapio y tanto ella como Teopisto lo reconocen. Sólo Teopisto se identifica ante su hermano, pues su madre siente vergüenza de presentarse en el estado de servidumbre en que se encuentra. Los hermanos se despiden de Feliciano dando por muertos a

sus padres. Teopista decide seguirlos hasta Roma y pide al general Plácido un medio para llegar a la capital del imperio. Ni Eustaquio ni Teopista se reconocen al momento, pero un resplandor ilumina a aquél y Teopista se da cuenta de inmediato que es su esposo. Fraudelio, con licencia de Celio, la atormenta diciéndole que su marido desconfiará de su honor, pues ha vivido sola con Feliciano. No ocurre esto y Eustaquio acoge de vuelta a Teopista, quien le cuenta cómo ha reconocido a sus hijos; finalmente todos juntos parten a Roma. Mientras tanto, Trajano ha muerto y Adriano se ha coronado emperador. El nuevo emperador, al enterarse de la victoria de Plácido, organiza festejos. El acto concluye con la entrada triunfal de Eustaquio, acompañado de los godos sometidos que cantan la victoria de su vencedor.

El tercer acto inicia con Eustaquio y sus hijos preocupados por los festejos que Adriano preparó para celebrar la victoria sobre los godos. Eustaquio está seguro que la hora de su muerte se acerca y dispone de sus propiedades para que el dinero que se junte con su venta se reparta entre los más pobres. Su prevención es justificada, pues al negarse a participar en las celebraciones se descubre su filiación cristiana y se le arresta junto con su familia. Ni las conminaciones de Adriano para que Eustaquio reflexione sobre la gloria que le brinda todo el pueblo romano ni la amistad que le ofrece como otrora Trajano consiguen que el futuro santo abjure de su fe. Enojado por la terquedad de Eustaquio, el emperador manda que lo lancen a los leones junto con su familia, pero las fieras se echan a los pies de los reos. Finalmente el emperador ordena preparar un toro de bronce donde encierran a los santos y colocan el aparato sobre fuego durante tres días. Las almas de los mártires se elevan al cielo. Seguros de haber destruido al enemigo de la religión romana, abren el toro y encuentran los cuerpos intactos. El milagro convierte a casi todos los presentes, incluso a Teodoro.

3.3.1.2.3. Didascalias

La *Vida de san Eustaquio* es una obra con un número de acotaciones relativamente alto. En general, son abundantes las marcas de entradas y salidas. El conjunto de didascalias deja ver una concepción teatral del escenario muy bien planeada. Algunas didascalias de esta obra, como ocurría en la *Tragedia de san Hermenegildo*, permiten afirmar que se ha puesto un énfasis particular en perfilar los sentimientos de los protagonistas.

3.3.1.2.3.1. Elementos escénicos visuales

La disposición del tiempo y del espacio en la *Vida de san Eustaquio* tiene unas peculiaridades notables. Es cierto que las didascalias explícitas no aportan gran información sobre el desarrollo temporal ni espacial de los acontecimientos representados y, sin embargo, podemos decir que la temporalidad y la espacialidad del texto se perciben en la organización del mismo mediante las continuas entradas y salidas de personajes, que corresponden casi siempre a un cambio de escenarios (no necesariamente mimetizados) y tiempos. En esta preocupación por marcar en determinados momentos el paso del tiempo, la *Comedia* establece un distanciamiento respecto a la *Tragedia de san Hermenegildo*.

La urdimbre textual que se desarrolla en una alternancia de secciones temporales y espaciales parece tener como finalidad hacer patente una concepción de mimesis ajena al aristotelismo que dominaba las poéticas de fines del XVI y principios del XVII. La discontinuidad espacio-temporal²²⁶ de la *Vida de san Eustaquio* representa un intento por hacer patente la visión totalizadora del tiempo referencial, sea éste histórico o subjetivo, como si tratara de ofrecer al espectador una representación simultánea de acontecimientos referenciales, imposible de otro modo que no fuera el encadenamiento de espacios y tiempos fragmentados y sucesivos en una textualidad dramática continua. El tiempo y el espacio representados en la *Vida de san Eustaquio* están muy lejos del tiempo y del espacio representados en la *Tragedia de san Hermenegildo*, donde siempre está presente la ciudad de Sevilla como único marco espacial de todos los desplazamientos y punto en el cual confluye una misma percepción del tiempo.

El cuidado por ubicar en un marco temporal las acciones de la obra se da desde el primer acto. Durante la cacería, el tiempo de la misma se fija a través de didascalias implícitas como cuando Gorgias, compañero de Eustaquio, dice al resto: “a dos vueltas mi caballo/ cerca el monte, y no le hallo” (I, 1, 30-31). El mismo Gorgias, preocupado por no encontrar a Eustaquio, hace otra declaración sobre el tiempo que ha durado la búsqueda: “Aunque el sol corre al ocaso” (I, 1, 105). Pero las indicaciones temporales no son siempre coincidentes con las acciones

²²⁶ Ubersfeld recuerda que la dramaturgia barroca ofrece múltiples ejemplos de saltos temporales o discontinuidades y opina: “Cuando el teatro se inscribe, sin tapujos, en la historia, la ruptura con la unidad de tiempo hace su aparición” (Ubersfeld, *Semiótica teatral*, op. cit., p. 150).

representadas, puesto que en otras ocasiones las referencias de este tipo sirven para establecer saltos temporales entre los hechos; se evita de este modo que el espectador llene las lagunas temporales dejadas en el texto dramático y no se hace necesario recapitular o precisar los sucesos comprendidos en ese lapso silenciado. Las consecuencias resentidas en la corte de Trajano por la larga ausencia de Plácido luego de su abandono por los marineros en costas desconocidas tiene como única referencia temporal la afirmación vaga de Valerio al inicio del acto cuarto —“y si el aire goza vivo/ deste hemisferio, esconde tantos años” (I, 4, 5241-5242)—. Se inicia con esta declaración un juego sobre la temporalidad percibida desde espacios diferentes. Además de las afirmaciones sobre el tiempo que se dan entre el emperador y sus cortesanos, son significativas en el juego temporal las declaraciones coincidentes de Eustaquio al precisar el periodo de su estancia en Egipto —“mas ha que vine a él/ quince años” (II, 1, 72-73)—, de Teopista —“yo soy romana/ y ha quince años que, afligida” (II, 2, 2444-2445)— y la presentación en escena del transcurso temporal por medio de la introducción a la trama de un Agapio y Teopisto en edad de tomar armas. La perspectiva temporal está ligada a la posición en el espacio, sea Roma o Egipto desde donde se haga la enunciación sobre el tiempo, y se cancela en el momento en que Eustaquio y su familia regresan a Roma para compartir una misma percepción del tiempo con los demás personajes.

En cuanto a los elementos miméticos de la obra, habría que decir primero que la complejidad espacial de la *Vida de san Eustaquio*, con los desplazamientos por mar y tierra de los personajes, no implica necesariamente la construcción de escenarios de gran factura. Hay, sin embargo, algunas marcas que demuestran la presencia de ciertos elementos realistas en escena. El caso más inmediato es el monte en el que se desarrolla la escena de caza. Se indica que los actores “*Van saliendo por distintas puertas y juntándose en el tablado*” (I, 1, 4). En este espacio debe existir algún tipo de elevación porque la didascalía implícita lo deja entrever (Plácido, refiriéndose al ciervo que acosa, dice: “El monte sube. A este acero/ se rendirá él”, I, 1, 53-54) y lo corroboran las acotaciones: “*Irá subiendo poco a poco*” (I, 1, 56), “*Levántase PLÁCIDO y viene bajando poco a poco*” (I, 1, 124), “*Aquí habrá bajado del monte*” (I, 1, 130).

Espacios regios como los de los encuentros entre Plácido y Trajano se limitan a elementos que construyen espacios sinécdoicos referidos y ampliados en el transcurso del diálogo. Un ejemplo de esto está en el acto primero, donde una amplia acotación pide que “*Habiendo puesto dos bancos rasos largos, cubiertos con sus tapetes, y dos sillas, una alta para el Emp[erad]or, y*

otra baja para el Embajador, salen el Emp[erador] TRAJANO” (I, 1, 703); la diferencia de mobiliario (bancos, sillas altas y bajas) y la configuración posterior de los demás presentes construyen el espacio dramático “palacio” que no se menciona nunca. De igual manera funciona la construcción del espacio “barco” que aparece al inicio del tercer acto, pero en este caso es el vestuario de los personajes lo que permite establecer la relación entre las acciones que seguirán y el espacio donde debemos ubicarlas: *“Suenan dentro voces como de navío q[ue] toma puerto, dice TEOPISTA, dentro, una redondilla y, acabada, sale el CAPITÁN del navío y con él FRAUDELIO, vestido de marinero”* (I, 3, 3315). Como se lee en la didascalia, son las voces y el vestuario los que determinan el espacio “barco”, que nunca aparece referido en los parlamentos que siguen a esta acotación.

Otra didascalia establece como elemento representado en el escenario un río. Eustaquio avisa a su hijo Agapio: *“Ya estamos cerca del río/ q[ue] columbramos del monte”* (I, 3, 4263-4264) y las acotaciones siguientes indican que *“Entra en el río y vale pasando”* (I, 3, 4283), *“Pasa el río y pone al niño en la ribera”* (I, 3, 4295) y, finalmente, *“Sale del río y vase”* (I, 3, 4334). Hasta aquí, podemos afirmar que los momentos más significativos en la vida de Eustaquio —revelación, prueba, muerte— están acompañados por elementos representados en escena. Esto se confirma en el acto cuarto, con la aplicación del primer tormento; la acotación anuncia que *“Sale el LEONERO, con los leones”* (II, 3, 5322). Fingidos seguramente, los leones que no devoran a los mártires connotan tanto la violencia del nuevo emperador, como la virtud y la salvaguarda sobrenatural que protege a los santos. A continuación de los leones, sale a escena el toro de bronce como último instrumento de tortura: *“Sacan el toro de bronce al tablado, dejándolo en proporción para q[ue] puedan salir las almas al cielo”* (II, 3, 5612). La factura del artefacto debe dar cabida a los santos, por lo que seguramente requería de cierta amplitud, con lo cual su presencia en escena incrementaba ese sobresalto que está en la muerte asegurada de los personajes. Como indica la acotación, el escenario debía tener una tramoya útil para elevar desde el lomo del toro las almas de los personajes.

La desigual acotación de la *Vida de san Eustaquio* hace más destacable la atención especial puesta para describir la entrada triunfal de Eustaquio, señalada al final del acto dos de la segunda parte con un encabezado que dice “Triunfo de Eustaquio”, único en la obra. La didascalia introductoria de esta parte del texto —*“Vase y comienza el ‘triumfo’ de EUSTAQUIO por*

este modo” (II, 3922)— es una serie de instrucciones en prosa mediante las cuales se especifica la música y el orden de aparición en escena de Eustaquio y varios personajes más. Aunque pudiera parecer arriesgado decirlo, el “Triunfo de Eustaquio” tiene una autonomía respecto al resto del texto dramático y se aproxima al desarrollo creativo de los fenómenos paraliterarios como los carros triunfales.

La disposición de este “Triunfo de Eustaquio” comienza indicando un terno de chirimías que enmarca la entrada de Belomonte, el río Hidaspas y “*una ciudad bien torreada*”. Cada figura lleva una lema alusivo a la victoria de Eustaquio; en ningún momento se nombra cada uno de estos elementos, por lo que debe haber bastado la caracterización por el vestuario o se debieron usar otros recursos, como escribir el nombre de cada figura en algún lugar del soporte del lema. Se observa en este primer bloque de la didascalia la combinación de elementos alegóricos con otros textuales, éstos funcionando para cada figura como un mote. Las indicaciones respecto a esta triada alegórica son también precisas en su contexto: Belomonte debe ir “*bien pintado*”, el río Hidaspas (en referencia a Alejandro Magno y sus victorias) con ondas de las cuales saldrán “*arenas de oro*” y la ciudad con una bandera donde se lee S.P.Q.R., en una mano, y, en la otra, un águila, indicaciones ambas de que se trata de Roma.

La didascalia no indica la salida de escena de ninguno de los seis personajes anteriores, por lo que posiblemente comienzan a reunirse en un mismo espacio todos los elementos (actores, utilería) que siguen entrando al escenario, como el carro donde se colocaron armas, vasos de plata y otros objetos connotativos del saqueo, además de arrastrar banderas enemigas y otro lema (tal vez arriba del carro o a un costado del mismo) sobre la victoria romana. Al carro sigue otro terno de chirimías, clarines, cajas (un “etcétera” permite suponer la inclusión de otros instrumentos) tras el cual salen más soldados romanos junto con los prefectos y tribunos coronados con “*coronas cívicas*” u otros objetos que denotan su triunfo; la música debe callar a ratos para dejar espacio al “Yo triunfé, yo triunfé” que dicen los soldados. A continuación de éstos, una “*caja destemplada*” tras la cual saldrán el rey godo, sus capitanes y soldados, todos con las manos atadas a la espalda, vestidos de cautivos; el rey llevará su corona y las manos atadas con cadenas de oro. Aquí el texto de la didascalia hace una precisión sobre la caja destemplada: “*de cuando en cuando, deje de tocar para que, si pareciere, hablen los cautivos estos versos*” y se introduce a los godos Teodorico, Alderico, Ataulfo, Atanarico (cada uno recitando dos versos) y al rey Felín

(ocho versos) para que se lamenten por la derrota. Esta configuración de cinco actores semeja un tipo de coro por su disposición y su probable significado: el rey funge como corifeo, sus compañeros como coristas; en conjunto, representan a los godos vencidos (los coristas expresan la desgracia del individuo, pero el rey Felín resume la tragedia de la derrota en cuanto cabeza del pueblo godo y representante de sus instituciones).

Al final del parlamento de Felín, un paje derrama flores y agradece a Plácido haber hecho abril de un diciembre. Entran más chirimías y una “*figura ridícula que vaya derramando cedulillas de las coplas*”, quizá una reminiscencia italiana de figuras como Polichinela. Finalmente entra el carro triunfal sobre el cual irá Eustaquio coronado con diadema, laurel en una mano y “*un ceptro de marfil o de otra cosa*” en la otra. A sus pies, sus hijos coronados con laurel. Detrás de Eustaquio, Lesvio elegantemente vestido y con una corona en la mano. Guardan el carro dos senadores y dos cónsules de blanco. Lesvio repite esta copla premonitoria:

Advierte, Plácido, advierte
que importa poco triunfar
si tu soberbia ha de dar
después, a sus triunfos, muerte.
(II, 2, 3943-3946)

Siguen al carro los romanos liberados del cautiverio godo “*con bonetes colorados y la librea conforme*”²²⁷ y tras ellos más soldados romanos, “*cuantos fuere posible*” (lo que habla del empleo de todo el material humano del colegio), todos coronados de laurel y bien vestidos. Dos de los cautivos liberados alaban a Plácido. Se hace una nueva configuración coral, pues a los soldados les toca recitar una serie de veinticuatro dísticos; la didascalia deja de nuevo libertad para organizar el modo de recitación: “*Estas coplas que se siguen se pueden compartir, si pareciere, entre los soldados y gente de acompañamiento, repartiendo una a cada dos para que la digan; o pueden escrebirse en cedulillas para que las vaya esparciendo uno*”. Un aspecto de gran interés en esta sección de la didascalia del “Triunfo de san Eustaquio” es la interacción que

²²⁷ Veo dos posibles lecturas a esta indicación: o los romanos liberados salen como moros o como fieles del imperio español. El bonete es parte de la indumentaria mora y los personajes salen así vestidos en señal de que vienen de cautiverio; Teresa Ferrer Valls dice que el maléfico Anastarax —*La gloria de Niquea* de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana— sale vestido de moro, lo cual incluye un bonete (“Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, en M. De los Reyes Peña, ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, p. 23). Pero el bonete rojo también era distintivo de la Casa de Austria y se usó así, los personajes están vestidos como cortesanos.

se permite entre los actores y el público mediante la “figura ridícula” y un soldado o “gente de acompañamiento” que se encargan de repartir textos para que el público siga el canto.

El “Triunfo de san Eustaquio” es una escena cerrada, pues su inicio y final crean el espacio y el tiempo necesarios para una interrelación particular entre los personajes. Por principio, Eustaquio y sus hijos no hablan en esta escena y permanecen sobre el carro formando una conjunto inmóvil, sin duda cuidadosamente estudiado y efectista²²⁸. Son los personajes secundarios quienes llevan la batuta de las acciones y la voz del discurso dramático. La escena desarrolla una sola acción, la celebración de la victoria de Eustaquio, y la conclusión de ésta coincide con el fin de la escena.

3.3.1.2.3.2. Elementos escénicos sonoros

Son poco significativos los detalles respecto a los efectos sonoros. Encontramos acotaciones como la que pide ruido de caza en el primer acto —“*Habiéndose hecho ruido como de caza y tocándose una bocina, dicen de adentro*” (I, 1, 1)— o la que, para hacer audible la llegada de Plácido y sus compañeros luego de la cacería, pide que “*Habiendo hecho ruido como de caballos que llegan, sale PLÁCIDO, que viene de caza*” (I, 1, 445). No tienen mayor significado las chirimías y cajas que enmarcan el “Triunfo de Eustaquio”, pues sólo contextualizan los acontecimientos de escena en el ambiente bélico que acaba de representarse.

Cabría establecer una contraposición entre este tipo de elementos ambientadores frente a la música organizada en relación con sucesos sobrenaturales. Una de las últimas acotaciones hace referencia a la música que acompaña al ángel Celio cuando viene por las almas de los mártires asesinados: “*Vanse todos, quedándose algunos SOLDADOS de guardia. Luego irá bajando CELIO de la gloria, con mucha música*” (II, 3, 5813). Asimismo, la introducción del único pasaje coral de la obra tiene que ver con un aspecto de lo religioso. La acotación ordena la escena de la siguiente manera: “*Estándose cantando la letra, se hizo un paseo: los criados con fuentes y aguamaniles; los santos, vestidos de blanco, y los caballeros [cris]tianos; y el sacerdote, de Pontíf[ic]e. En tanto q[ue] se hace el bautismo, se canta esta letra*” (I, 1, 1369). El pasaje resalta

²²⁸ Creo que no es gratuito encontrar la triada Eustaquio-Agapio-Teopisto dispuesta asimismo en forma triangular (padre al centro, hijos a sus pies), pero sería osado aventurar una interpretación a esta composición.

la solemnidad de la liturgia y vincula público y representación mediante una ceremonia entrañable y decisiva en la vida del cristiano: el bautismo.

3.3.1.2.3.3. Descripción e identificación de personajes

No hay una nómina común para la *Vida de san Eustaquio*, sino que cada acto presenta la lista de personajes que intervienen. No siempre son fieles, pues algunas listas indican más personajes de los que aparecen en escena o menos. Si tomamos en cuenta lo que ocurrió en la *Tragedia de san Hermenegildo* con los personajes femeninos (que un estudiante se vistiera de mujer), podremos suponer que otro tanto se hizo en esta obra, aunque salta a la vista una característica insoslayable: sólo hay una mujer en la representación, el personaje de Teopista. En realidad, no hay ninguna motivación dramática que exija más o menos personajes femeninos en ninguna de las dos obras, pero en la de san Eustaquio parece más presente el abierto rechazo a cualquier modo de participación femenina en las representaciones escolares (cuyos alcances tocan una disputa más amplia y radical: la licitud del teatro) y un aprovechamiento natural de la comunidad masculina del colegio.

La trama gira en torno a conflictos en lo social y en lo espiritual, que se ven reflejados en el cambio de nombre del protagonista: por una parte, como Plácido, enfrenta la responsabilidad civil de defender Roma primero para Trajano (dice Plácido sobre el asunto de los godos: “Señor, servirte es derecho/ que se debe a tu valor;/ permite ahora que pueda/ irte sirviendo”, I, 862-865) y luego para Adriano; pero como Eustaquio, por otro lado, debe mostrar la profundidad de su conversión ante los demás cristianos (las dudas de Calixto se disiparán sólo tras escuchar la firme profesión de fe que hace Plácido en I, 1, 1321-1360), ante su familia (el breve discurso exhortativo que hace ante sus hijos conminándolos a aceptar la muerte si esa es la voluntad de Dios en II, 3, 4129-4144) y, sobre todo, ante sí mismo en el giro continuo que su vida toma a partir de aquel hecho:

dará el invierno centellas
y la canícula yelo,
hojas y árboles el cielo
y la tierra dará estrellas
que este corazón emprenda
... ..
cosa, mi Dios, que te ofenda
(I, 3, 3764-3768, 3771)

Algunas didascalias explicitan también las reacciones de Eustaquio ante las manifestaciones divinas, como cuando después de ver aparecer a Cristo entre los cuernos del animal se indica que “*Habiendo PLÁCIDO estado despavorido, vuelve en sí*” (I, 1, 72), o la que da cuenta detallada de la reacción jerárquica de los compañeros de Plácido al encontrarlo —“*Levántanse corriendo y, llegando a PLÁCIDO, se arrojan a sus pies y él les echa los brazos*” (I, 1, 133)—. En este último caso, el gesto delata el noble corazón de Plácido.

Pese a la naturaleza potencialmente trágica del conflicto entre la existencia social de Plácido y el sino divino de Eustaquio, no hay en la obra un desarrollo de los personajes en esa dirección. La resignación de Eustaquio ante todas las calamidades (coherente, por lo demás, con la vehemencia de su fe) se traduce dramáticamente en una carencia de acción. Su condición estática perfila un comportamiento caracterizado por la obediencia: obedece a Trajano, a Celio, a Cornelio, a los labradores que lo contratan, a Dios. La obediencia conlleva el signo de la humildad, forma de participar en el plan divino que se preparó para Eustaquio. De ahí que su desobediencia para con Salio y el emperador Adriano al no participar en los ritos religiosos en su honor (II, 3, 4433-4490) debe ser vista como confirmación de su apego a una norma superior que sigue acatando aun a riesgo de su vida. El trance entre elegir lo mejor para el presente de la vida civil (la obediencia a Adriano) o lo mejor para la vida espiritual futura (la muerte gloriosa prometida por Celio) se resuelve con el martirio y conlleva la subsiguiente conversión de otros hombres para el cristianismo (II, 3, 5917-5958).

Teopista no participa del conflicto que se genera dentro de Plácido/Eustaquio, entre el mundo pagano y el cristiano. Su conversión se da como acatamiento de la voluntad del marido. Contrasta fuertemente con Ingunda por cuanto ésta toma conciencia del dilema político, familiar y espiritual por el que atraviesa Hermenegildo y se hace partícipe del mismo. Teopista expresa una problemática de fuerza ideológica mínima por enfrentar cuestiones de índole personal y no incluir otras de orden social como Eustaquio: sufre la ausencia del marido, de los hijos, la humillación de servir a Feliciano, la alegría del reencuentro y, por fin, de la muerte por su fe. Es muy claro el juego de roles sociales que presenta la obra.

Si Eustaquio y Teopista no alcanzan la fuerza trágica de Hermenegildo e Ingunda, los criados, labradores y pastores sí parecen dotados de un perfil cómico bien logrado. Cabe destacar que la *Vida de san Eustaquio* no está acompañada de un entremés particular, como en el caso de

Hércules, vencedor de la ignorancia respecto a la *Tragedia de san Hermenegildo*, lo que no quiere decir que la obra hubiera carecido de este tipo de acompañamiento. Resultan notorias las intervenciones de los personajes cómicos en secciones fácilmente detectables más o menos al final de los actos, como si estuvieran cumpliendo una función entremesil.

La inserción de las partes cómicas se caracteriza por la entrada a escena de personajes que desarrollan una trama alejada de la principal y la concluyen de manera un tanto abrupta, ya sea con la intervención de otro personaje que conmina a los graciosos para volver a sus tareas o cuando alguno de estos mismos personajes cómicos retoma el hilo argumental que se había dejado atrás. Muestra de estos entretenimientos es el que inicia en el verso 1734 y acaba en el 1951 de la primera parte, apenas 217 versos de acción. Luego de que Eustaquio ha dado consejo a Trajano sobre el asunto de los godos y se retira a su casa, salen a escena dos de sus pajes, Ruperto y Pelayo, cada uno exhibiendo un estado de humor contrario: el primero entra festejando que no habrá guerra contra los godos, lo que le da oportunidad de seguir comiendo y bebiendo (“alégrate panza,/ goza de tu buena andanza,/ bebe y come”, I, 2, 1738-1740); Pelayo, en cambio, sale a escena maldiciendo al maestresala, quien no lo trata con la dignidad y gentileza que cree merecer. Entre muchos temas de conversación, ninguno tratado con seriedad, Ruperto pregunta a Pelayo por su vida bajo las órdenes del maestresala; Pelayo suelta una sarta de quejas tópicas: le pegan mucho, lo matan de hambre, la ropa que le dan no es de su medida. Enseguida se mofan del vestuario de las mujeres: si las embozadas se prestan a murmuraciones, si usan postizos, si mantener la apariencia juvenil llega a extremos ridículos. Es Fraudelio, el diablo disfrazado, quien les llama la atención y les avisa que Eustaquio necesita de su ayuda para vestirse, con lo cual se vuelve a la trama principal de la obra.

Una segunda escena cómica se desarrolla entre los versos 4780 y 4973, en el acto tercero también de la primera parte (193 versos), aunque por la peculiaridad del fragmento podría decirse que se extiende hasta finalizar el acto (verso 5190, un total de 410 líneas). La escena comienza después de que Eustaquio se va a trabajar con el campesino Ricardo y salen de escena. Entran los labradores Meliso y Borregoso hablando de un asunto que debe resolver el alcalde, aunque desconfían de su buen juicio. En este momento llega Chaparro, el alcalde, enfurecido contra el herrero. Las chanzas a costillas del alcalde no se hacen esperar, como en el caso siguiente, donde se juega con la homofonía entre mohíno con el sentido de enojado y de asno negro:

MELISO ¿Qué tenés..?
 CHAPARRO Vengo mohino;
 que ese herrador malvado...
 MELISO ¿Haos, por ventura, enclavado?
 CHAPARRO ¡Arri allá..! ¿Só yo pollino..?
 MELISO Como mi jomento es
 mohino, e lo venís vos,
 lo digo.

(I, 3, 4816-4822)

Luego de algunos juegos sobre el tema del asno, las bromas siguen en el más claro estilo del teatro breve: Borregoso pide al alcalde remedio contra las tapadas que andan en las calles día y noche, aún dentro de los templos y ante los curas. Chaparro promete remedio. Sale enseguida Antón renegando por no tener dinero y Chaparro le pregunta por los avances en la remodelación de la iglesia. Antón contesta que no se le ha dado dinero para ello y la obra no puede avanzar. Chaparro aconseja lo siguiente: que se usen las paredes de la iglesia como cimientos y éstos, ya podridos, como paredes. Se retira Antón descontento y con esto acaba la trama particular de la escena, pero Meliso, Borregoso y Chaparro permanecen en el escenario para recibir a los labradores Gerardo y Bato que llegan con Agapio y, de este modo, se vuelve a uno de los hilos de la trama: el destino de los hijos de Eustaquio.

El estilo de las escenas cómicas en la *Vida de san Eustaquio* revela un importante cambio en la concepción de los elementos necesarios para aligerar el desarrollo de tramas tan amplias. En la *Tragedia de san Hermenegildo* se había preferido elaborar una pieza alegórica de tema clásico, *Hércules vencedor de la ignorancia*, en la que intervenía el Bárbaro desempeñando el papel de bobo. La *Comedia* se apega a una tradición diferente, la que optaba por la gente del campo y la animosidad picaresca (el paje Pelayo se declara “pinito de oro/ tan apuesto y galancito/ como un escarramanito”, I, 2, 1758-1760; el escarramán es un pillo de las jácaras de Quevedo²²⁹) como detonadores de la comicidad. Algunos mecanismos más delatan la filiación con este tipo de entremés: las entradas *in media res*, que dejan entrever el carácter rijoso y ladino del personaje, como ocurre con Pelayo y el alcalde en los ejemplos arriba señalados. La situación entre el alcalde y los labradores recuerda asimismo entremeses de la línea de *El juez de los divorcios* cervantino.

²²⁹ Véanse algunas de estas jácaras en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, t. III, parte 1, ed. de José Manuel Bleca, Castalia, Madrid, 2001, pp. 261-280.

Detalles del vestuario parecen darse por sentados, como si se confiara en la intuición del público para interpretar los elementos caracterizadores del personaje, por mínimos que ellos fueran. Algunas didascalias explícitas, que redundan en los elementos de identificación mediante el vestuario, demuestran que el autor de la *Vida de san Eustaquio* tenía en mente cómo debía presentarse a sus personajes y no consideraba necesario señalar en el texto didascálico más rasgos de esta categoría. Una muestra de este voto de confianza del autor para sus espectadores y, antes que nadie, para el director, es la escena de cacería en el primer acto. La escena, protagonizada por un noble caballero romano, implica que los actores usen ropa adecuada para la ocasión, pero es casi mil versos adelante cuando se indica cuál es el vestido que ha estado usando Plácido desde el inicio de la obra: “*Quítanle la capa y espada y sombrero y danle ropa y montera*” (I, 1, 990). Se sigue, por tanto, una convención teatral generalizada entre los autores del Siglo de Oro, como cuando en obras de Calderón o Lope se habla de “vestidos de viaje” sin ser necesario que el autor del texto dramático reincida en las acotaciones sobre las peculiaridades de ese tipo de vestido por ser suficientemente conocido de todos los asistentes cuáles son los rasgos indispensables que debe tener el personaje cuando se le indica vestido de tal manera²³⁰.

El acto segundo contrasta con el primero en el número de didascalias explícitas que se han utilizado para detallar información diferente a entradas y salidas. Apenas se indican algunas características que los demonios Fraudelio y Furio deben tener en escena, singularmente relacionadas con el vestuario: “*Sale FURIO, demonio disfrazado*” (I, 2, 1964), “*Sale FRAUDELIO en hábito de criado*” (I, 2, 2048), “*Entra FURIO, con hábito de labrador*” (I, 2, 2186). La particularización de los demonios es comprensible en el doble nivel de ficcionalización que se desarrolla en torno a ellos: primero, en cuanto actores, se debe haber dado una serie de elementos que permitieran identificar a los demonios como tales (cola, cuernos); dentro de la obra, el personaje demoníaco procura esconder su naturaleza y se disfraza para hacerse pasar como un ser humano particular, labrador o criado en los ejemplos anteriores. Por esto, el resto de las entradas parece confiar nuevamente en la fácil identificación de los personajes presentados, como los

²³⁰ Esto mismo ocurre, por ejemplo, al inicio de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina: Don Gil se presenta anunciando que avista Madrid; las calzas verdes que usa se convierten de inmediato en marcas de viaje, en vestido de viaje.

grumetes, los labradores y ganaderos que van entrando a escena, sin que sea necesario para ellos hacer una indicación de cómo han de salir vestidos.

Las dos realizaciones teatrales jesuitas que he revisado dejan ver una evolución del modelo dramático de la Compañía de Jesús. Entre 1591 y 1624 (fechas de representación de las obras), se aprecia la modificación en la forma como se integran, por ejemplo, los elementos cómicos: el texto más antiguo, la *Tragedia de san Hermenegildo*, se muestra respetuoso del contenido temático sacro y coloca todo el material cómico en una sección independiente, claramente diferenciada por la forma y el tema de la pieza principal. La *Vida de san Eustaquio* hace lo contrario: incorpora con generosidad las partes cómicas en el mismo cuerpo de la obra. En el último caso, resalta la presencia de una figura no vista en la *Tragedia*: el gracioso.

La construcción de los personajes femeninos cambia también en este lapso de 33 años: de una figura como Ingunda, cuyo peso ideológico es mayor que su escasa acción dramática, llegamos a Teopista, una mujer atada a la voluntad de Dios y sujeta al marido, pero con una presencia en escena más desarrollada que Ingunda. Parece que el personaje ya no es el instrumento ideológico en el caso de la *Vida de san Eustaquio*, sino un elemento más adecuado al desarrollo del espectáculo como entretenimiento y ejercicio de roles sociales.

La evolución de estas obras representativas del teatro jesuita hispánico parece muy evidente en cuanto a la estructura: de una extensión amplia en la *Tragedia de san Hermenegildo*, se llega a una pieza de longitud tal que requiere dos funciones consecutivas para concluirse; los personajes planos de la *Tragedia* son superados por los protagonistas de la *Vida de san Eustaquio*, capaces de expresar sus temores ante el infortunio; la colocación de las figuras cómicas coincide en ambos casos, pues se les asigna un lugar aparte en el desarrollo de la obra (los graciosos de la *Vida* ocupan secciones bien diferenciadas, mientras que en la *Tragedia* se les ubica en el entremés), pero se observa que de la alegoría clásica (Hércules, la Ignorancia) se pasa a la representación tradicional de figuras populares como detonadores de risa (los pajes, los campesinos). El teatro jesuita novohispano avanza mucho más en la modernización de ambos elementos.

4. EL MODELO TEATRAL JESUITA: REALIZACIONES JESUITAS NOVOHISPANAS DEL TEATRO HAGIOGRÁFICO

Analizaré cinco testimonios del teatro jesuita en Nueva España: el *Triunfo de los santos*, la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, la *Comedia de san Francisco de Borja*, la primera parte de la *Vida de san Ignacio de Loyola* y la *Égloga pastoral al nacimiento del niño Jesús*. El teatro neolatino no hagiográfico de Llanos está fuera del plan de mi trabajo.

La primera novedad en estos testimonios es la presencia de dos santos del siglo XVII y, además, de la misma orden. La cercanía con Avancini en cuanto a un nuevo concepto del teatro hagiográfico sorprende. La *Comedia de san Francisco de Borja* está, además, muy cercana a la representación de la *Vida de san Eustaquio*, pero, como se verá, las diferencias entre una y otra son sustanciales.

4.1. El *Triunfo de los santos*

El primer testimonio dramático jesuita en Nueva España del que tenemos testimonio escrito es esta obra que ofrece varios puntos con la *Tragedia de san Hermenegildo*. En sentido estricto, el *Triunfo* es la única muestra del género trágico en el repertorio novohispano.

4.1.1. Características

La *Tragedia del triunfo de los santos* forma parte de la relación que da cuenta de los festejos celebrados en la ciudad de México por la llegada de reliquias en 1578. Parece claro que Pedro de Morales fue el autor del texto de la relación —*Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús, para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía, en que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy santo padre Gregorio XIII les embió*—. Sin embargo, a raíz de que el jesuita Francisco Javier Alegre atribuyera la obra a los maestros de latinidad y retórica (en aquel momento Vincenzo Lanucci y

Juan Sánchez Baquero), mucho se ha especulado sobre la autoría del *Triunfo*; se piensa que el mismo Morales pudo ser quien escribió el texto, pero por modestia u obvedad no lo declaró en su *Carta*. La discusión no puede zanjarse definitivamente y es cuestión de favorecer una argumentación u otra.

La *Carta* salió de la imprenta de Antonio Ricardo en 1579 con gran descuido:

Tiene 200 fojas de texto, bien foliadas de la 1 á la 37; después, salvo una ú otra, todas están erradas, en blanco, duplicadas; y las erratas son tales que la 199 parece 106, y la 200, 201.- Con las signaturas sucede lo mismo, casi todas están erradas. Comprenden las letras A. A2. A3. A4.- Z. Z2. Z3. Z4, y al fin Aa. Aa2. Aa3. Aa4- Bb. Bb2. B3. B4, pero no aparecen en muchas hojas estas letras. No hay, como es costumbre en estas ediciones, signaturas marcadas con J. Ñ y U vocal²³¹.

Además, los interlocutores algunas veces no coinciden o no están, lo que hizo pensar a García Icazbalceta que hubo un doble proceso editorial:

Al imprimir la *Tragedia* se omitieron los nombres de los interlocutores. Advertida la confusión que de esa falta resultaba, se añadieron al margen, mediante una nueva *tirada*, pero sin la exactitud debida, pues unos faltan y otros están equivocados o fuera de su lugar²³².

El tiraje de la *Carta* debió ser reducido, como supone Mariscal Hay²³³, pues apenas se conocen cinco ejemplares: el de la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico de Monterrey, el ejemplar de la Boston Public Library, uno de la Hispanic Society of America, otro de la British Museum Library y uno más de la Bayerische Staatsbibliothek²³⁴.

Hasta el 2000, nunca se intentó una edición moderna de la relación festiva, pues los investigadores se habían concentrado en la obra teatral que contiene la *Carta*. La edición de Johnson, la primera moderna de la *Tragedia intitulada Triumpho de los sanctos, en que se representa la persecución de Diocleciano y la prosperidad que se siguió con el imperio de Constantino*, aporta una generosa cantidad de notas explicativas y otras filológicas, un estudio de

²³¹ José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. 1: (1539-1600), ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p. 241 [1ª ed.: 1912].

²³² Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo xvi. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México*, 2ª ed. rev. y aumentada, ed. Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 307 [1ª ed.: 1886].

²³³ “Dado el número tan reducido de ejemplares que se conservan es muy probable que haya tenido un tiraje bastante limitado”, dice Mariscal Hay, “Introducción”, en Morales, *Carta del padre Pedro de Morales...*, *op. cit.*, p. li.

²³⁴ Las signaturas correspondientes pueden consultarse en Mariscal Hay, “Introducción”, en Morales, *Carta del padre Pedro de Morales...*, *op. cit.*, p. xlvii.

sesenta páginas donde toca cuestiones de fuentes, versificación y gramática; la edición de Rojas Garcidueñas, como se ha dicho páginas atrás, elimina las notas y hace una presentación del texto tratando de ubicarlo en el contexto de la relación festiva de la *Carta*, la cual cita a partir de los párrafos que Johnson transcribió.

No hay una fuente manuscrita que permita observar las peculiaridades del *Triunfo* o advertir si el texto impreso corresponde a una redacción definitiva o a un borrador, si hay acotaciones o las del texto impreso son añadidos del impresor, si la disposición estrófica con la cual la obra ha llegado hasta nosotros es efectivamente la misma del original o no, etc. El texto impreso, con acotaciones escasas, llega a nosotros estructurado en cinco actos divididos en tres escenas cada uno, cerrando los actos un romance (acto primero), villancicos (actos segundo y quinto) y una construcción coral (acto tercero); el acto cuarto no tiene nada de esto. La representación duró cuatro horas y pudieron ser la causa los entremeses de los cuales no queda testimonio escrito alguno; justo antes de iniciar el *Triunfo*, en la *Carta* se dice que la representación empezó a las ocho y terminó a las doce, “aviendo muchos entretenimientos gustosos de entremeses, canciones y músicas diferentes y a una voz y a dos y más, que davan grande contento y consuelo, como en la letra de la tragedia se verá”²³⁵. De los entremeses no tengo noticia y las “canciones y músicas” son posiblemente las partes que identifico adelante como corales.

4.1.2. Síntesis

Las dos primeras escenas del acto inicial introducen a los personajes alegóricos de la obra. Iglesia sale agradeciendo a Dios el regalo con que la trata y pregunta cuál será el destino de la comunidad; Fe, Esperanza y Caridad responden que mientras el pueblo cristiano las siga, crecerá y se extenderá a pesar de los obstáculos. Idolatría sale en la escena siguiente acompañada por Gentilidad y Crueldad, quejándose de la expansión del cristianismo entre los sujetos a quienes desde el principio de los tiempos ha tenido a su merced. La Crueldad se compromete a dar una solución. En la escena final del acto, Diocleciano aparece elogiando los logros del imperio bajo su régimen y pregunta a Daciano y Cromacio si hay algo que merme la integridad de su gobierno. Ambos responden que son los cristianos un pueblo que perturba la paz y señalan las dificultades que los emperadores anteriores tuvieron para extirpar ese culto. El emperador ordena medios

²³⁵ Morales, *Carta del padre Pedro de Morales...*, op. cit., p. 108.

severos para desaparecer la comunidad cristiana. El acto acaba con un romance (una de las partes musicalizadas, seguramente) que cuenta el inicio de la persecución que Diocleciano comanda.

La primera escena del acto segundo presenta las reacciones de la comunidad cristiana ante la noticia de la persecución. Pedro y Gorgonio esperan a Doroteo para enterarlo de la mala nueva. Doroteo consuela a sus compañeros de religión diciéndoles que cuando se haga pública la orden de persecución él se presentará como cristiano, pues tiene la esperanza de que Diocleciano entienda “que ay mucha gente de honor/ que muere por su Señor/ y esto vive deseando” (II, i, 898-900²³⁶). Diocleciano sale resuelto a hacer pública la persecución de los cristianos por todos los rincones del imperio. Se fijan las penas que padecerán los rebeldes mientras un secretario toma nota y un pregonero las hace públicas. La escena tercera presenta a la Iglesia lamentando el suplicio al que están expuestos sus miembros y las tres virtudes que la han acompañado desde el inicio la consuelan recordándole cómo la persecución estaba prevista en el plan divino y cómo también está destinada la gloria eterna para los caídos por la fe. Un villancico donde se hace mención del lamento de la Iglesia cierra el acto.

Durante el acto tercero se muestra la primera víctima de la persecución: Juan entra a la plaza y rompe el edicto de Diocleciano. Dos alguaciles presentan a Juan ante el emperador, quien amablemente lo trata de convencer de abandonar el cristianismo; Juan se resiste y Diocleciano ordena que lo quemem vivo sobre parrillas. Pedro, Gorgonio y Doroteo, que habían salido acompañando al emperador, declaran ahora su filiación religiosa y son de inmediato puestos en prisión. Diocleciano, aconsejado por un nuncio, ordena no dar sepultura a los cuerpos para evitar la piedad póstuma que los cristianos pueden tributarles y manda que los restos se quemem o se hundan en el mar. En la última escena del acto, Iglesia sale lamentando las desgracias de su comunidad; como en el acto anterior, las virtudes le dan consuelo, pero esta vez la Iglesia pide un coro que la acompañe en sus lamentos y así concluye el acto: con la alternancia del coro e Iglesia.

Daciano y Cromacio regresan a Roma en el cuarto acto. Diocleciano escucha cómo han sido arrasadas comunidades enteras de cristianos y espera saber cuántos se han convertido; la respuesta lo enferma: ningún cristiano renegó de su religión a pesar de las torturas. El emperador manda castigar a sus generales por este fracaso.

²³⁶ Cito el acto en romanos, la escena en bajas y en seguida los versos respectivos.

En la escena siguiente se sabe que Diocleciano murió, que le sucedió Galerio (quien ha muerto también), que ahora reina Constantino y si bien éste no es cristiano, sí es más tolerante que sus antecesores. Constantino entra en la escena tercera con una cruz en las manos y pregunta a Albinio y Olimpio si saben qué significa el objeto que lleva, pues bajo esa insignia pudo derrotar a Magencio, como se le había prometido en una visión. Los dos caballeros le explican a grandes rasgos el significado de la cruz y le cuentan asimismo las persecuciones que los cristianos han padecido. Constantino ordena que se suspendan todas las penas que recaían sobre los cristianos y Albinio y Olimpio, agradecidos, le dicen que sólo podrá llevar la cruz con derecho una vez que se convierta al cristianismo. El emperador pide que se le explique más en detalle los fundamentos de esta religión antes de convertirse.

El quinto acto lo abre un coro que canta la angustia del papa Silvestre por el exterminio de los cristianos. Albinio y Olimpio llegan a la cueva donde se esconde el pontífice. Le cuentan el triunfo de Constantino al amparo de la cruz y cómo se ha interesado en la comunidad cristiana; ahora que el emperador tiene lepra y sus médicos le aconsejan bañarse en la sangre de niños, en una visión los apóstoles Pedro y Pablo le aconsejaron que buscara al guía del pueblo cristiano, por lo que ha mandado a sus dos caballeros en búsqueda de Silvestre. Parten los tres de regreso. En la segunda escena salen Constantino y Silvestre. El emperador ha sanado por la intercesión del papa y ahora quiere remediar definitivamente la situación de los cristianos. Silvestre le recuerda los templos cristianos destruidos, los fieles aún ocultos, los ritos prohibidos y los huesos de los mártires desperdigados. Constantino manda edificar nuevos templos para el culto público, buscar los huesos de los muertos y que quienes tengan alguna reliquia oculta la exhiban a cambio de un ingreso monetario; las que Silvestre tiene en custodia promete colocarlas en su propio palacio y en ese momento ambos hacen una adoración de las que lleva el papa consigo. En la escena última de la obra se enfrentan en combate Idolatría y sus secuaces contra la Iglesia y sus virtudes. Acaba el acto con el prendimiento de Idolatría y un villancico que exalta la conversión y virtud de Constantino.

4.1.3. Didascalias

La *Tragedia del triunfo de los santos* ofrece un mínimo conjunto de didascalias, mucho menor que cualquier otro de los conjuntos didascálicos de las obras antes revisadas. Al menos una razón podría surgir para entender este procedimiento de escritura y de perspectiva dramaturgica: como en casos

anteriores, la obra se escribió para una celebración específica de la Compañía, sin que mediara otra intención que la de representar el texto en una sola ocasión; la puesta en escena debió estar a cargo del autor, por lo que los elementos de vestuario, utilería, escenografía y las indicaciones para los actores debieron ser dadas en el momento del montaje, adecuándose a las diferentes necesidades de la representación. Ponerlas por escrito detalladamente debió parecer innecesario.

4.1.3.1. Elementos escénicos visuales

Las acotaciones referentes a espacios no existen en el *Triunfo de los santos*. Puede ser la razón principal el hecho de que buena parte de los personajes son alegorías y carece de sentido ubicar estas entidades abstractas en espacios y tiempos específicos cuando lo que se quiere probar con ellas es una serie de principios ideológicos. Las referencias implícitas a los espacios visibles en el escenario son pocas: está la identificación del espacio escénico con Roma —“no hemos estado en Roma ociosos”, dice Diocleciano cuando recibe a sus generales encargados de destruir las comunidades cristianas (IV, i, 2079)— y las especificaciones de espacios más concretos (quizá diferentes cuartos del colegio, suponiendo que la representación fue allí) como la tienda donde espera Idolatría:

Aquí quiero esperar en esta tienda
para que el corazón del pecho augusto
mi fuego vivacísimo le emprenda
y rompa con lo lícito y lo justo
(I, ii, 473-476)

o la prisión donde encierran a Juan:

Abrid esas puertas luego
aparejad la cadena
... ..
Guardadle a recaudo allí
entre los facinerosos
en lugares tenebrosos,
y no me entre nadie aí
(III, i, 1566-1567, 1571-1574)

Otro tipo de referencias espaciales implícitas es el del espacio extraescénico, con el cual se crea una geografía que contribuye a la verosimilitud de la ficción representada. La expansión

del espacio dramático por medio del diálogo empieza con la decisión de aplastar el cristianismo en todos los confines del imperio romano. Daciano y Cromacio, cabecillas voluntarios para esta misión, se dirigen al occidente y al oriente del imperio; el primero asegura: “Yo iré a las partes todas de Occidente,/ visitaré la Gallia y las Españas,/ adonde habita mucha desta gente” (II, ii, 1080-1082), mientras el segundo dice simplemente: “Andaré por las partes orientales” (II, ii, 1096). Luego se repetirán las mismas referencias cuando los generales regresan a Roma, cumplida su labor de destrucción (IV, i, 2082-2083, 2116-2117).

Hacia el final de la obra, sin embargo, la ficción traspasa el límite del escenario, como en otros textos teatrales jesuitas, para hacer referencia a México como lugar favorecido por la gracia de las reliquias que se han enviado a esta comunidad cristiana. Es Iglesia quien se dirige primero a México (representado lógicamente por los asistentes a la función, como en el caso de Sevilla representada por los notables de la ciudad en la *Tragedia de san Hermenegildo*) alabando el valor que las reliquias representan:

Amado pueblo mío mexicano,
 en mis postrimerías concebido
 conoce el don tan rico y soberano
 que en nombre de mi Dios te e concedido
 (V, iii, 3292-3295)

Fe y Esperanza continúan el tema de la alocución; Caridad termina con una nueva exhortación a México para que venere las reliquias que ha recibido: “amor también les hizo que viniessen/ y en México pusiessen su memoria” (V, iii, 3320-3321).

Por otra parte, algunas marcas temporales implícitas crean una espacialidad sobrenatural que debe tenerse en cuenta. La primera de ellas, relacionada con las figuras alegóricas, deja claramente especificada la naturaleza sobrehumana del tiempo en que se desarrolla el plano alegórico de la acción dramática. Idolatría dialoga con Crueldad sobre la sorprendente resistencia de los cristianos ante los tormentos a los cuales los somete Crueldad y, luego de algunas reflexiones, afirma: “Ya sabes, Crueldad, con qué contento/ más de cinco mill años e vivido/ en la gentilidad” (I, ii, 361-363). La editora del *Triunfo de los santos* señala en nota que este cómputo “Se refiere al período entre el principio del mundo hasta la persecución de Diocleciano (a. C. 303) según la cronología aceptada durante la Edad Media”²³⁷, pero en el texto dramático la

²³⁷ Morales, *Carta del padre Pedro de Morales...*, op. cit., p. 142, nota 27.

marca de tiempo convierte a las alegorías en entes de existencia atemporal o eterna, directamente relacionadas con la divinidad.

Una de las constantes en las acotaciones del *Triunfo de los santos* son las entradas pero no las salidas; ejemplo de la sencillez de este tipo de acotación puede ser la que encabeza la escena segunda del acto cuarto, donde se indica que “*Entran ALBINIO, OLIMPIO, cavalleros de CONSTANTINO, un PAJE*” (IV, ii, 2235). Las salidas de los personajes se indican mediante las didascalias implícitas en las últimas líneas de las escenas y, al estar formando parte de elementos dialógicos, tienen una elaboración textual más rica. Por ejemplo, en la primera escena del acto inicial, Caridad y sus compañeras conversan sobre el destino de Iglesia; Caridad dice entonces para concluir la escena: “vámonos todas juntas allá dentro,/ que allá despacio, asaz te informaremos/ y la conversación dilataremos” (I, i, 222-224). Las salidas tienen como justificación realizar una acción en otro lugar, con otros personajes; así Fregenal, luego de apresar a Juan, dice a su compañero Ribadeo: “Vamos al Emperador/ y desto quenta le demos” (III, i, 1576-1577), dicho lo cual termina la escena. Las salidas, más que las didascalias de entrada, dan continuidad a la acción dramática al generar una expectativa por saber el resultado del hacer que se promete continuar fuera de escena, como ocurre con el caso de Juan que se acaba de citar: la escena siguiente inicia con la introducción de Juan preso y de Diocleciano enfurecido con las noticias que los alguaciles le dieron sobre el desacato del reo. Las salidas implican un desplazamiento en el espacio y en el tiempo que no se representa en escena, sino que se proyecta hacia un futuro fuera de escena y tiene su desarrollo allí, lo cual brinda la posibilidad de iniciar las escenas siguientes *in media res*.

4.1.3.2. Elementos escénicos sonoros

Tampoco hay didascalias que indiquen intervenciones de tipo acústico en los actos del *Triunfo de los santos*, pero la *Carta* asegura que hubo música en diferentes momentos del *Triunfo*. Como indiqué antes, al final de cuatro de los cinco actos se encuentran composiciones que, por su estructura, se separan del resto del acto. Son un romance, villancicos (formas líricas usualmente musicalizadas y cantadas) y partes corales que sirven, como en la *Tragedia de san Hermenegildo*, para anunciar el final de cada acto, pero que también sintetizan algún aspecto del mismo; el tono lastimero de todos enfatiza el dramatismo del conjunto. Acertadamente supone Mariscal Hay que la entonación de estas

partes debió corresponder al Coro que aparece indicado al final del tercer acto, donde canta el *Circumdederunt me dolores* en alternancia con el lamento de Iglesia (I, iii, 2029-2067).

4.1.3.3. Descripción e identificación de personajes

La nómina de la *Tragedia del triunfo de los santos* es reducida. A los veintidós individuos que se encuentran consignados en la nómina inicial sólo deben añadirse cuatro más y uno colectivo, el Coro, lo que hace un total de veintisiete personajes (el coro pudo integrarse con un número considerable de cantores, si eran alumnos del colegio). La distribución de los personajes en las escenas de cada acto también es discreta: 4 - 3 - 4 (primer acto), 3 - 5 - 4 (segundo acto), 3 - 9 - 4 (tercer acto), 3 - 3 - 3 (cuarto acto) y 3 - 2 - 7 (quinto acto). Las configuraciones escénicas más numerosas corresponden a momentos clave de la trama: la segunda escena del tercer acto presenta el juicio de Juan y el descubrimiento de más cristianos en la corte de Diocleciano, mientras que la escena tercera del quinto acto muestra el combate y triunfo de la Iglesia sobre la Idolatría. La primera de estas dos escenas es crucial por cuanto da inicio la persecución contra los seguidores de Cristo; la segunda tiene que ver con la prioridad de Iglesia como protagonista real de la acción dramática. Tal vez sea esta última escena la que ponga de manifiesto la jerarquía que se establece entre los dos planos de acción de la obra y los personajes que intervienen en ellos: el alegórico, por una parte, es el primero en establecerse durante la representación y en él se expone la cuestión fundamental sobre la que se desarrolla la *Tragedia del triunfo de los santos*: la persecución es medio para que Iglesia alcance su máxima gloria. Consecuencia de esta tesis, las acciones de Crueldad a favor de Idolatría son secundarias en la trama, por cuanto Crueldad es un instrumento indeseable pero necesario para que Iglesia alcance su objetivo. En el plano humano, los dos puntos sobre los que se teje la trama son opuestos: Diocleciano y Constantino representan el estado de opresión de la Iglesia y su esplendor en libertad. La persecución, sintetizada en el juicio de Juan, queda apenas dibujada en el discurso del emperador Diocleciano y de los caballeros de Constantino, porque esto es suficiente para señalar la débil influencia de Crueldad y el fracaso irremediable de Idolatría, objetivo también de la obra. Los personajes no tienen dudas sobre cómo proceder, el conflicto interno es nulo —ni un momento dudan los súbditos cristianos de Diocleciano sobre cómo actuar cuando sea necesario pues no tienen, por ejemplo, familia que perder, como en los casos de san Eustaquio o san Francisco de Borja—, el desenlace no ofrece otra

solución posible que la prevista desde la escena inicial. Todas estas peculiaridades de la interacción entre los personajes y las alegorías remiten a un esquema dramático diferente al género trágico que se anuncia en el título de la obra en cuestión: el *Triunfo* parece un auto sacramental. Así lo han señalado algunos historiadores de la literatura mexicana, particularmente por la presencia de las figuras alegóricas, pero, como se ha demostrado hasta aquí, esto no es en sí mismo el rasgo más cercano al auto (recordemos que otras obras jesuitas también recurren a las alegorías en su repertorio de personajes —la *Tragedia de san Hermenegildo*, por citar la más cercana en cuanto al género— y no por ello se ha considerado su filiación con el auto), sino las relaciones que establecen las alegorías con los humanos.

Son nulas las acotaciones del tipo de vestuario y caracterización de los personajes; también escasas las indicaciones implícitas. La primera alusión al vestido de un personaje se refiere al adorno de Iglesia con perlas y plata, elementos que connotan pureza; dice Esperanza:

De dentro y fuera estás aljofarada
como el rocío de gracia; y de tal arte
estás con mil lindezas argentada
que Dios consigo quiso desposarte.

(I, i, 43-46)

Queda claro el problema que ofrece una didascalía de esta naturaleza cuando se trabaja únicamente con el texto: no es posible verificar si en la puesta en escena esta didascalía implícita se concretó en un vestuario de las características señaladas o no. Está referida asimismo la lepra que padecía Constantino en unas líneas del parlamento de Albinio: “Estando confiados que si ayudas/ a la lepra que tiene en cuerpo y alma,/ quedará sin errores y sin dudas” (V, i, 2750-2752).

Existen otras marcas que aluden a elementos del vestuario, del maquillaje o a utensilios usados por los personajes, pero tampoco son numerosas. Está la marca que probablemente indica un elemento del vestuario en la segunda escena del primer acto; dice Crueldad: “No ay poder en el mundo, ni firmeza,/ que no retiemble con mi ronco cuerno” (I, ii, 333-334; el cuerno, señal bélica, recuerda el de Rolando). Se indica que Juan ha de salir de escena atado: “Atalde aquí reziamente/ estas alevosas manos” (III, ii, 1551-1552; alevosas porque hacen secreta ofrenda a un dios metafísico y no al emperador), ordena Fregenal. Se señalan los utensilios de tortura con los cuales se amenaza al prisionero: “Dexa, dexa el christiano malefecio,/ si no con esas vara y plumadas/ haré que offrezcas luego sacrificio” (III, ii, 1621-1623). Posiblemente también se

hagan visibles al público las heridas que se infringen a Juan, porque Diocleciano exige a los verdugos que lastimen las lesiones: “Atormentad sin embaraços,/ y las llagas recientes, coloradas,/ sean con sal cubiertas y lavadas” (III, ii, 1642-1644). Idolatría debe haber salido encadenada y probablemente con un cepo luego de ser derrotada por Iglesia, pues este personaje dice en su parlamento “vaya de todo el orbe desterrada,/ en cadena y crüel prisión metida” (V, iii, 3216-3217). La única acotación sobre elementos del personaje aparece en la escena tercera del cuarto acto: “*Entran el emperador CONSTANTINO con una cruz en la mano*” (IV, iii, 2339).

Un uso particular de las referencias temporales está en estrecho desarrollo con una elemental psicología de Diocleciano. El emperador especifica el tiempo que ha transcurrido desde que empezó su reinado hasta el presente:

Tres lustros y tres años se han pasado
que mi hado y fortuna está constante
y no a de ser el tiempo poderoso
a deshacer mi Imperio y mi reposo
(I, iii, 493-496)

Daciano aprovecha esta confianza para deslizar una duda en Diocleciano y señalar el fracaso que otros emperadores han sufrido cuando trataron de erradicar el cristianismo del imperio:

Ya sabes, gran señor, que los pasados
Augustos procuraron extirparlos,
mas antes fueron ellos acabados
que del todo pudiessen acabarlos
... ..
Y no pienses, señor, que es poca gloria
que lo que Nerón, Decio, Domiciano
no pudieron hacer, cuente la historia
que fue acabado por tu fuerte mano,
y que quede perpetua la memoria
del sacro Emperador Diocleciano
(I, iii, 601-604, 608-613)

Las referencias históricas a los antecesores hieren el sentido del honor y fomentan la soberbia en Diocleciano, quien hace suya la argumentación de Daciano al repetir la terna de emperadores que su consejero había recitado y colocar por sobre éstos los logros personales:

No se compare con mi fuerça y brío
Nerón, ni Decio ni Domiciano,

pues tiene ya sujeto el brazo mío
 lo que no tuvo Tito ni Trajano
 (I, iii, 625-628)

El uso de referencias históricas, artificio retórico sin duda (la comparación), demuestra cómo la palabra mueve imperios. Quizá esté presente un aire erasmiano en la oposición hecha entre Diocleciano y sus consejeros, y Constantino y los suyos. Con los primeros se demuestra que los malos consejeros hacen malos príncipes; con los segundos, que los buenos príncipes se hacen con buenos consejeros²³⁸.

Asimismo es interesante y bien lograda la percepción del tiempo que Pedro demuestra ante la llegada de Doroteo a Roma —“Tus dos días de jornada/ nos an sido años enteros” (II, i, 789-790)— porque hace patente el triple juego de la temporalidad en la puesta en escena: el tiempo de la representación (las cuatro horas que dice la *Carta*) en relación con el espectador, el presente de lo representado en relación con Pedro y Doroteo, y el tiempo subjetivo de lo representado en cuanto la percepción de Pedro (los días que se vuelven años). No volvemos a encontrar este juego en los testimonios que conocemos.

En resumen, la factura del texto dramático del *Triunfo* es inferior frente a los textos de los dos testimonios hispánicos: mientras que la *Tragedia de san Hermenegildo* y la *Vida de san Eustaquio* ofrecen conjuntos didascálicos relativamente amplios y precisos, el *Triunfo* lo hace en un porcentaje mucho menor. En este último caso, el texto dramático como soporte escrito del texto espectacular aún no se ha desarrollado: la *Carta* de Morales y otras relaciones como la de Francisco de Florencia²³⁹ dejan constancia indudable de la espectacularidad bien planeada de la pieza novohispana; sin embargo, el texto del *Triunfo* no da cuenta escrita de ese trabajo de dirección. Conceptualmente, la obra novohispana no ofrece diferencias sustanciales respecto a las dos realizaciones españolas: encontramos la misma trama político-religiosa. Las didascalías de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* demuestran una diferente concepción del texto dramático y un avance notorio en la preservación del texto espectacular.

²³⁸ Véase como ejemplo lo que dice sobre este tema Erasmo de Rotterdam en su *Educación del príncipe cristiano*, trad. de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín, estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 15, 18 *et passim*.

²³⁹ Francisco de Florencia, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, 2ª ed., facsímil, pról. de Francisco González de Cossío, Academia Literaria, México, 1955 [1ª ed.: 1694], pp. 331-354. La mención del *Triunfo* apenas ocupa columna y media de la página 354.

4.2. La Comedia a la gloriosa Magdalena

El segundo testimonio que analizaré es, como el *Triunfo de los santos*, una obra que se remonta al pasado de formación del cristianismo; en este caso, se trata de un pasado legendario: la estancia en el desierto de Magdalena.

Como indiqué en mi tesis “*Comedia a la gloriosa Magdalena*” de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?). *Edición y estudio*, casi todos los rasgos del personajes y los espacios dramáticos están tomados de fuentes hagiográficas medievales; poco o nada de la metodología historiográfica del XVI está presente. No es una obra trágica y, por su desarrollo, se acerca más a la *Vida de san Eustaquio*.

Destaca el hecho de que el protagonista sea una mujer, cuando los papeles femeninos estaban prohibidos y la relajación de la norma apenas daba cabida a personajes femeninos en papeles secundarios o poco notables.

4.2.1. Características

La *Comedia a la gloriosa Magdalena* es una de las muchas piezas teatrales que se atribuyen al jesuita Juan de Cigorondo, gaditano, pero emigrado a Nueva España a corta edad²⁴⁰. La obra se conserva manuscrita en dos versiones. La primera de ellas, de 2844 versos, se encuentra en el *Cartapacio curioso de algunas comedias del padre Juan de Cigorondo de la Compañía del nombre de IHS* resguardado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 17286)²⁴¹. La segunda se

²⁴⁰ Arróniz dio amplia noticia de Cigorondo en su *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*; asimismo había analizado algunos fragmentos de la *Comedia* en su libro *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, *op. cit.* Para la biografía del autor puede verse también la entrada “Cigorondo, Jean de” en A. y A. de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Collège Philosophique et Théologique, Louvain, 1869-1876.

²⁴¹ Este manuscrito lo describió por vez primera Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1969 [1ª ed.: 1860], s. v. ‘Cigorondo (padre Juan de)’. Luego haría lo mismo Antonio Paz y Melia en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, aparecido en los suplementos mensuales de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de 1899 a 1902. El catálogo lo reeditó Julián Paz en 1934: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed., Blass Tipográfica, Madrid, 1934. Simón Díaz señala que el *Cartapacio curioso* perteneció a Martínez de la Rosa (*Bibliografía de la literatura hispánica*, t. 8, Siglos xvi y xvii.- *Cervantes-Coquela*, Instituto Miguel de Cervantes-Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970, s. v. ‘Cigorondo, P. Juan’), pero Pilar Hernández Aparicio, miembro del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, amplía y corrige la información que hasta el momento teníamos sobre el *Cartapacio* de Cigorondo: “El manuscrito es del siglo XVII (en los ficheros antiguos figura con la fecha de 1659 con interrogante). La obra en la portada tiene el sello de la Biblioteca del Ministerio de Fomento, porque, al parecer, perteneció a la

encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de España y lleva por título *Coloquio de la Magdalena. Trofeo del divino amor* (Ms. 9/2775)²⁴². Esta última es una copia que presenta erratas abundantes, numerosas abreviaturas, confusiones de diversa índole (la Vergüenza de la *Comedia* se convierte en una imposible Venganza en el *Coloquio*) y supresiones de pasajes, mientras que la versión de la Nacional, aunque también presenta algunas erratas mínimas, generalmente hace evidente el mayor cuidado en la transcripción del texto, como la corrección oportuna de transcripciones equívocas, la ordenación del texto en estrofas bien diferenciadas por calderones o, en un caso muy significativo, el reordenamiento del texto a dos columnas, lo cual indicaría que el autor o el copista se tomaron el tiempo de calcular la mejor forma de utilizar los folios: se tacharon dos versos que habrían desequilibrado la disposición en columnas del folio 61v si se hubieran dejado, y con esos mismos dos versos se inició la segunda columna del folio.

Las acotaciones en la copia de la Real Academia son escasas mientras que las de la Nacional de Madrid son relativamente más abundantes. En cuanto a los pasajes faltantes, el texto conservado en la Biblioteca Nacional suple todas las lagunas del manuscrito de la Real Academia, sin que esto signifique que el primer manuscrito sea fiel al original, si es que en verdad se trata de una copia.

La versión de la Nacional de Madrid está dividida en tres actos y cada uno de ellos en tres escenas; la copia de la Real Academia respeta la división en actos y no siempre las escenas. Es característico que en ambas versiones se llame “trofeos” a los actos y “elogios” a las escenas. No parece haber una explicación lógica para esta nomenclatura, a no ser la voluntad del autor de alejar su texto de cualquier relación con el género teatral que le sirve de expresión²⁴³; tal vez por eso la versión de la Real Academia se denomina “coloquio”, una forma para denominar muchas composiciones jesuitas en honor del Santísimo sacramento.

Biblioteca del Marqués de la Romana (no Martínez de la Rosa), la cual se compró en 1865 y quedó depositada en el Ministerio de Fomento, de donde pasó a la Biblioteca Nacional en 1873” (comunicación personal, 6 de abril del 2001).

²⁴² Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, *op. cit.*, p. 463. María Victoria Alberola, directora de la Biblioteca de la Real Academia, me dijo que “El manuscrito ... pertenece a la Colección Biblioteca de Cortes, que está formada por un fondo jesuítico procedente del Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid. Con motivo de la expulsión de dicha orden pasaron estos fondos a la biblioteca de las Cortes (hoy Congreso de los Diputados) y allí permanecieron hasta 1850, fecha en que pasaron a la Academia de la Historia” (comunicación personal, 28 de mayo del 2001).

²⁴³ A lo sumo, podría suponerse otra “contribución” más a las múltiples nomenclaturas del género dramático que ya apuntó Ruggerio en su citado “Some Jesuit contributions to the use of the term ‘comedia’ in Spanish dramaturgy”.

4.2.2. Síntesis

Sale Amor Divino acompañado de Vergüenza, Templanza, Rigor, Silencio y seis ángeles. Cada una de las figuras, excepto los ángeles, hace una presentación de sí misma y oye con atención las noticias del Amor Divino: Magdalena está por llegar al desierto donde se encuentran y los ha reunido para resguardar a la santa, pues seguramente el Amor Profano hará lo imposible para que peque de nuevo esta mujer. En el elogio segundo, Amor Profano sale desesperado porque Magdalena ha dejado la vida pecadora. Sin saber qué hacer o a quién acudir, decide colgarse de un árbol que está cerca. Regalo y Error salen a su encuentro y le impiden el suicidio; aconsejan que se vista de buhonero y busque a Magdalena, pues siendo ella mujer no podrá resistir los encantos de las baratijas y afeites que él deberá ofrecerle. No muy convencido de ello, el Amor Profano sale acompañando a sus salvadores en busca del disfraz y de mercancía fiada. En el elogio tercero, María llega al desierto y busca refugio en una cueva donde hace una lamentación de su vida pasada y solicita el perdón de sus pecados. Seis ángeles la rodean y oyen sus plegarias. María, cansada de llorar, duerme.

En el segundo trofeo, salen Rigor, Silencio y Temor quienes definen sus cualidades y expresan su voluntad de defender a Magdalena con los medios que cada uno tiene a su alcance. Se colocan en posiciones estratégicas en espera del Amor Profano. Templanza y Vergüenza, en el elogio segundo, se ubican en otra parte del desierto, con la misma intención defensiva. Bordan y comentan los diseños de su labor mientras hacen guardia, seguras que esta actividad las protegerá de cualquier mal que las acometa. El último elogio del trofeo presenta al Amor Profano vestido de buhonero, avergonzado por tener que dar pregones para anunciar una mercancía que él reconoce como muestra de la máxima vanidad femenina. Encuentra al Silencio, que no se digna responder a los comentarios del Amor Profano; adelante tropieza con una calavera que Temor había dejado en el camino y, asustado, busca refugio en una posada. Temor no le abre. Finalmente llega a donde están Templanza y Vergüenza confiado en poder vender algo de su mercancía, que ya le pesa cargar, pero las dos mujeres replican cada ofrecimiento hasta que la insistencia del Amor Profano las enoja y piden auxilio. Rigor sale para castigar al vendedor: lo arrastra hasta un aposento y desde dentro se oyen los azotes que le da y los gritos del Amor. Amor Profano sale llorando y advirtiendo que estas burlas no quedarán sin castigo.

Al iniciar el último trofeo, vemos de nuevo a Magdalena, quien despierta ahora brevemente para agradecer a Cristo su misericordia y vuelve a dormir. Los seis ángeles que habían escuchado sus oraciones, por mandato del Amor Divino, van dejando junto a ella varios objetos relacionados con el suplicio de Cristo y establecen los significados que guardan con Magdalena: una columna, una soga, ropa blanca, varas, una corona de espinas, una caña, una lanza, una esponja, clavos y una cruz. Cuando Magdalena despierta en el siguiente trofeo y encuentra estas prendas, se dedica a encarecerlas una por una para concluir que prefiere esto al oro y cualquier otro placer del mundo. El tercer elogio del trofeo presenta un torneo entre el Amor Divino y el Amor Profano. Regalo y Error se encargan de hacer el desafío al Amor Divino y cuelgan un cartel donde queda estipulada la naturaleza del torneo. Los bandos se disponen: de un lado de la plaza que se ha dispuesto para tal fin, Apetito, Regalo, Error y Furor, los mantenedores del Amor Profano; del otro, Rigor, Silencio y Temor, mantenedores del Amor Divino, además de un Aventurero, que sale por la Templanza y la Vergüenza. Cada uno va siendo armado por sus escuderos; de nueva cuenta, los elementos del combate tienen significados simbólicos que los escuderos van señalando. Listos para romper lanzas, los mantenedores lo hacen por turnos; todos los defensores del Amor Profano son vencidos y pasan a las espadas, pero igualmente pierden. Finalmente, Rigor toma preso al Amor Profano y lo ata a un poste. Amor Divino ordena que los suyos se organicen para el alarde y, en filas, van dando vueltas alrededor del vencido con música y exhibiendo estandartes para finalmente retirarse. El Amor Profano queda solo y se declara ejemplo del fracaso seguro para aquellos que siguen los placeres del mundo; pone como modelo del buen vivir a Magdalena e invita a todos a retirarse.

4.2.3. Didascalias

Las acotaciones sobre el espacio y sus elementos son pocas respecto al número de didascalias implícitas. El problema planteado por ambos tipos de marcas surge al valorar la calidad de la información ofrecida: mientras las acotaciones revelan cierta exigencia del autor para dirigir el espacio escénico, las didascalias implícitas son o pueden ser en su mayoría señalamientos de una realidad representada (lo cual, sin embargo, parece muy poco probable a la vista de relaciones como la *Carta de Morales* o los textos que exponen el montaje de la *Tragedia de san Hermenegildo*).

El sistema didascálico de esta obra, en la versión de la Nacional de Madrid, relaciona las acotaciones con las didascalias implícitas en un porcentaje mucho mayor que el promedio de las de la *Tragedia de san Hermenegildo*. Esta coordinación entre los dos conjuntos revela un momento evolutivo más avanzado en la producción dramática jesuita, pues el autor está elaborando un texto dramático y creando el soporte textual del texto espectacular²⁴⁴.

4.2.3.1. Elementos escénicos visuales

El espacio descrito como estancia de Magdalena existe en textos medievales. La *Vida de Pablo de Tebas* (escrita entre 374-379) describe la ambientación del eremita como una montaña, una caverna, una palmera y un manantial²⁴⁵, elementos correspondientes en la comedia de Juan de Cigorondo. Este desierto representa el lugar donde el hombre se enfrenta al mal y a las tentaciones. A este lugar llegan Magdalena y el Amor Profano.

Como parte del espacio desértico debe entenderse el “umbroço vosqueçete”. En la tradición literaria medieval, el bosque-desierto tuvo significados tan importantes como los espacios desérticos, pues era el sitio a donde el hombre huía de la civilización o a donde iba a refugiarse del peligro²⁴⁶. Así, el bosque cobra un sentido importante en el cristianismo y para la *Comedia*: “Penitencia y revelación, tal es en definitiva el sentido profundo, apocalíptico, del simbolismo cristiano de la selva desierto”²⁴⁷.

Debido a la significación topológica y a la significación del personaje, el desierto y Magdalena quedan vinculados por ser referentes de la penitencia, de la conversión y de la tentación. La protección brindada por entidades alegóricas al espacio de María señala una división binaria entre el interior del desierto y lo exterior a él: en el exterior de la cueva, en el

²⁴⁴ Este rasgo de la obra novohispana nos hace pensar con cuidado en afirmaciones como la que dice que el teatro jesuita temprano “se caracterizó por una ausencia de espectacularidad, por una fijación obsesiva en el nivel del texto y, en consecuencia, por un nivel pobre de representación icónica” (Fernando R. de la Flor, “Teatro de Minerva: prácticas parateatrales en el espacio universitario del Barroco”, en José Ma. Díez Borque, dir., *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*, Reichenberger, Zaragoza-Kassel, 1991, p. 227), mientras que el más adentrado en el siglo XVII tendía al manejo escenográfico elaborado siempre que era posible. Se trata de aseveraciones que deben matizarse una vez que trabajamos con testimonios de otras regiones. Como propone Griffin, el trabajo sobre el teatro jesuita no debe limitarse a una provincia.

²⁴⁵ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, 2ª ed., trad. de A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 27.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 31, 35.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

desierto —“*RIGOR, SILENCIO y TEMOR que van en guarda del desierto*” (v. 1128)²⁴⁸— ronda el mal y se debe poner cuidado en lo que atraviesa ese camino —“*Pone en el camino una calavera*” (v. 1239)—. Esta última acotación es indicadora de los simbolismos que el autor atribuye a muchos elementos de la obra: el desierto puede ser el mundo y sus tentaciones, mientras que la cueva podría significar la muerte y, en consecuencia, la liberación de todo lo pasajero.

Salvo el campo de batalla, que se pudo montar cuando correspondía, cada espacio en la obra se mantiene a la vista del público desde el inicio, como prueba el aparato didascálico del “Argumento” (vv. 25-50). La composición de estas informaciones se caracteriza por un deíctico (adjetivo/pronombre demostrativo o adverbio de lugar) más su correspondiente referencia en el escenario: “este sitio es el desierto”, “ésta, Marcella”, “a estotra mano el çelebrado puerto”, etc. Algunas de estas indicaciones implícitas se confirman en las acotaciones de la *Comedia*: el desierto, la cueva y el tronco. Otras señalizaciones se corroboran mediante la correspondencia o reiteración en las didascalias implícitas del texto, como la piedra donde descansa el Silencio: “esa ves que acontezca será tuyo,/ cuerdo Silencio, el muro donde opuesto/ te halle el tirano, al vil lenguaje suyo” (vv. 269-271); también el muro: “Y yo sentarme en este canto un poco” (v. 1240).

El espacio señalado para el Temor es notable. Se trata de un apartado cuyo interior nunca vemos, a diferencia de la cueva. El exterior de este lugar es visible en el escenario:

no haze al caso el arreo
 donde el Temor se aposenta

 yo llegaré a llamar,
 quisás se me querrá dar
 por peregrino acogida.
 (vv. 1568-1569, 1574-1576)

La acotación inmediata aclara lo que se ve en el escenario: el Amor Profano “*llama a la puerta del TEMOR*” (v. 1577). El Temor habla desde el interior de su estancia, como prueban las líneas en las cuales Cupido pide posada. Acotaciones como ésta hablan de que la realización de los diversos actos de varios personajes responden a las posibilidades ofrecidas por un espacio escénico donde se integran elementos icónicos o tramoyísticos que delimitan espacios dramáticos

²⁴⁸ Cito por mi edición de la *Comedia* en mi tesis “*Comedia a la gloriosa Magdalena*”, de Juan de Cigorondo..., *op. cit.*

diversos, lo que refuerza la idea de que las múltiples señalizaciones espaciales hechas en el Argumento corresponden a realidades tramoyísticas que están, por lo menos una vez, a la vista de los espectadores.

Muchas de las relaciones que se establecen entre las didascalias implícitas y las acotaciones parecen confirmar la presencia de elementos icónicos sobre el espacio escénico. Así, en el segundo elogio del trofeo primero, la acotación “*Cuelga las flechas y el arco*” (v. 395) confirma la existencia en el escenario de un “ceceo leño” (v. 393) que se mencionó dos líneas antes. Al lado de este tronco, quizá tirado en la escena, hay un arbusto; la acotación “*Ata la cuerda a un ramo*” (v. 403) confirma la didascalia “y vos, no por serme humano,/ ramo, os rindáis con el peso” (vv. 399-400) que se había enunciado poco antes.

En varias acotaciones del elogio final del primer trofeo se encuentran señalados elementos del espacio escénico que demuestran la complejidad del mismo. El primero de ellos es la cueva: “*Éntrase MARÍA en su cueba y alrededor los 6 ÁNGELES*” (v. 738). La acotación implica que el lugar referido se ha construido como un espacio semi-cerrado sobre el espacio escénico principal; la localización del primero debe estar abierto hacia el público, de modo que se observen los acontecimientos de su interior que otras acotaciones se encargan de presentar. Dentro de la cueva, por ejemplo, se ponen en marcha los efectos especiales, como el hecho de que “*Corre de rrepente una fuente de la peña*” (v. 952), acotación cuya puesta en marcha requiere una construcción particular, muy propia del teatro cortesano, y cuya estructura bien pudo estar oculta precisamente detrás o a lo largo de la construcción que formara la cueva.

El tercer elogio del trofeo segundo indica un nuevo elemento icónico del tablado: “*Dexa la caxuela junto a la calavera y llama a la puerta del TEMOR*” (v. 1577) y “*Mételo en un aposento*” (v. 1762). Este espacio al que se refieren las acotaciones, a diferencia de la cueva de Magdalena, está oculto al espectador o, a lo sumo, se ve de él la entrada, pero su existencia dramática se refrenda gracias a los sonidos y diálogos que salen de allí (vv. 1762-1768). La acotación “*Mételo en un aposento*” lleva a interrogarnos sobre el uso que se dio al espacio teatral, suponiendo que fuera el colegio: ¿el aposento es un lugar reconstruido mediante recursos como telones o se trata de un espacio físico cotidiano, como algún cuarto del mismo colegio? En otras obras, como la *Égloga pastoril* de Cigorondo, se recurre a la misma estrategia didascálica y, sin duda, a una solución igual para esa configuración del espacio escénico, cualquiera que haya sido ésa.

A lo largo de este acto segundo, Magdalena permanece en su cueva, aunque no se le mencione, y a la vista del espectador, de ahí que al final del elogio se diga: “*Unas ricas cortinas se çiterrán aquí conque queda fuera del tablado MARÍA MAGDALENA*” (v. 2275)²⁴⁹. Es de gran relevancia esta indicación. Confirma la exposición de Magdalena a la vista del público, dormida dentro de la cueva, como lo indica la acotación final del último elogio del trofeo inicial. Esta exhibición de la santa en todo el segundo trofeo prueba que la lucha efectuada entre los Amores, durante el sueño de María, es una psicomaquia. Las cortinas ocultan la visión de la santa, como un recurso teatral requerido para concluir la exhibición de la durmiente. Hesse llama a procesos similares “simbolismo representacional” porque son formas donde la acción se detiene en un cuadro inmóvil y visualmente refuerzan el significado de la escena²⁵⁰.

En el último espacio creado en la *Comedia* (elogio tercero, trofeo tercero) es un campo donde se efectúa el combate final entre los Amores. Se especifica algún tipo de poste del cual se colgará el cartel del torneo (“*Cuelga el cartel*”, v. 2322), tiendas listas para recibir a los contrincantes y mobiliario (“*CUPIDO cae también en tierra desde su asiento*”, v. 2691). El cuarto elemento es un poste, como el que suponemos sujeta el cartel del torneo: “*Ata el RIGOR al AMOR a un poste del tablado*” (v. 2723). El quinto elemento confirma el espacio físico de la representación: “*Con el orden dicho van los victoriosos dando la buelta al tablado*” (v. 2763). Si tomamos en cuenta que el cierre de la cortinas con el cual se oculta finalmente a Magdalena culmina el elogio previo al combate, cabe suponer que el espacio del torneo al que se refieren las acotaciones está ocupando el mismo espacio escénico anterior, es decir, en esta parte de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* presenciamos por primera vez un cambio de escenario burdamente testimoniado, es cierto, en el propio texto literario.

De los efectos especiales destaca, al lado de la fuente de la peña, la lluvia, si es que la hubo. Este efecto se infiere de los versos 1577-1583. En cuanto al entorno físico, pudo existir o no la simulación del bosque al que alude el Amor Profano: “Callad que aún se nos promete/ no sé qué de

²⁴⁹ El lujo de esas “ricas cortinas” debe haber sido deslumbrante. Ángel López Cantos observa que el prestigioso de quien usaba telas lujosas —sobretudo en el vestuario de quienes estaban en el poder (civil o religioso, como la Compañía)— estaba en relación con la dificultad de conseguirlas: quienes las usaban tenían, a ojos del resto de la sociedad, capacidades adquisitivas muy por encima del común (*Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, MAPFRE, Madrid, 1992, pp. 28-29). Flecniakoska observa, en el mismo sentido, que, en el teatro religioso, “plus qu’aux effets de peinture, on s’adressait à la richesse de la matière employée et cela valait également pour les costumes de brocarts et de soie” (*La formation...*, *op. cit.*, p. 234).

²⁵⁰ Everett W. Hesse, *La comedia y sus intérpretes*, Castalia, Madrid, 1972, pp. 59-60.

aquella parte/ del umbroso vosqueçete” (vv. 1628-1630). Asimismo, el collado y el valle mencionados en el “Argumento” pueden ser elementos reales del diseño espacial. Las líneas del Coro al inicio del elogio tercero del primer trofeo se referirían, entonces, a lo que se observa en escena.

Todas estas indicaciones espaciales se agrupan sin dificultad en el grupo de acotaciones y didascalias implícitas correspondientes al *stage space* de Issacharoff²⁵¹. Por otra parte, desde un punto de vista que considera significativa la topología creada en la escena, la *Comedia* puede estudiarse como un conjunto de oposiciones afuera/adentro, abierto/cerrado. En el caso del espacio creado en los trofeos primero y segundo, la *Comedia* recurre a la leyenda magdalenense y confiere al desierto y a la cueva los valores significantes de la tradición hagiográfica.

Asimismo se encuentra otra agrupación binaria: el abierto/cerrado en la escena donde el Amor Profano llama a la puerta del Temor. Éste no sale de su lugar ni abre la puerta a Cupido. De nuevo, el mal queda excluido y en el camino, espacio ajeno a la protección del bien, marcado en la *Comedia* como el foco de la tentación. En el camino, fuera del bosque, del desierto y de la cueva, aguardan la Vergüenza y la Templanza hasta que se les acerca el Amor Profano disfrazado como buhonero.

4.2.3.2. Elementos escénicos sonoros

Los efectos sonoros se presentan mayoritariamente como didascalias implícitas. Encontramos muestras de este tipo de didascalias en el tercer elogio del primer trofeo:

donde un murmullo apaçible
deslisa en los pedregales
y al son de las sordas aguas
cantan las parleras aves.

(vv. 746-749)

Más adelante, el segundo Ángel, antes de retirarse de la cueva, dice:

Y a ti, templado viento,
murmulo de aguas, de aves alagüeño
rumor, parlero acçento,
os conjuramos conservéis el sueño
de esta alma altanera.

(vv. 1102-1106)

²⁵¹ Michael Issacharoff, “Space and reference in drama”, *Poetics Today*, 2 (1981), 211-224.

La presencia de estas indicaciones, como en los casos previos, puede no ser indicativa de su realidad en el tablado²⁵², pero en casos muy concretos, la didascalía sonora contribuye a la creación de un espacio virtual, así en el caso del Amor Profano en el aposento del Rigor: “el sonido exterior [la voz y los gritos del Rigor y el Amor Profano] implica para el espectador la imagen de una acción que efectivamente está sucediendo en un espacio distinto, próximo o lejano, al que efectivamente está viendo”²⁵³. Ambas didascalías, por otro lado, resultan singulares: son muy semejantes, casi iguales, los conjuntos sonoros que describe cada una. Sin duda, estamos frente a didascalías que utilizan el mismo sistema de representación sonora (instrumentos, voces, etc., que aparecen mencionados en otras acotaciones) para aprovechar al máximo los recursos invertidos en la escena.

La música en la *Comedia* se diversifica, como en el *Triunfo*, en las partes cantadas y en los momentos donde se indica que tocan los instrumentos. El repertorio instrumental se limita a los pífaros y las cajas: “toca el pífaro” y “Sale uno de ellos tocando el pífaro” (v. 2275), “al son de pífaros y cajas” (v. 2331), etc. Se mencionan hacia el final de la obra trompetas y clarines:

Y tú, çielo, en vario estruendo
de trompas, cajas, clamores,
cantan de Amor los loores,
su tropheo encareçiendo.
(vv. 2359-2362)

Toca el çielo los clarines,
las caxas toca la tierra,
la mar y el aire en sus silvos
hazen pífaro y trompetas.
(vv. 2369-2372)

²⁵² Los elementos sonoros implican, en cualquier caso, la consideración autoral de la “competencia del auditorio futuro en los campos rítmico, psicológico y aural” (Patris Pavis, “Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmodernos”, en Hanna Scolnicov y Peter Holland, comps., *La obra de teatro fuera de contexto*, trad. de M. Mur Ubasart, Siglo XXI, México, 1991, p. 45).

²⁵³ Aurelio González, “Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular”, en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, p. 163. En caso de que los sonidos se hubieran realizado en escena (sobre o fuera de la escena), el espacio virtual sería un *auditory mimetic space*; en caso contrario, es decir, con referencias dialogadas, un *auditory diegetic space* (Issacharoff, art. cit., pp. 218-219). Un ejemplo de espacios creados por mimesis y diégesis aural en Aurelio González, “Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes”, en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103.

Las partes corales previas (vv. 2331, 2763, 2805) debieron contrastar con el canto desentonado del Amor Profano: “*Sale cantando el AMOR PROFANO*” (v. 726). No creo que el choque acústico de la escena que sigue a la acotación sea gratuito: el Coro representa el bien, la armonía, lo divino; el Amor Profano, el mal, el desorden.

Las indicaciones sobre música que señala la *Carta* de Morales y que se ven en las didascalias de la *Comedia* corroboran el importante papel de este arte en la Compañía de Jesús durante el virreinato. Durante la Congregación Provincial de 1577 se discutió ya el valor de la enseñanza musical en vista de la necesidad de acompañamientos armónicos en ceremonias religiosas. La solución a esta necesidad se vio en las fiestas de 1578, cuando se contrató a Hernando Franco y se emplearon niños indígenas (quizá del Colegio de San Gregorio) para cantar “al modo español”²⁵⁴.

Las partes corales de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* merecen atención porque, en líneas generales y como en la *Tragedia de san Hermenegildo*, resumen y hacen explícita la esencia del desarrollo de cada acto, como en la mayor parte de las obras jesuitas donde aparece este elemento. Los coros revelan una asociación innegable con el canto. Cigorondo quizá pensó en grupos de jóvenes indígenas o criollos cantores para formar su Coro²⁵⁵. Incluso pudo esperar la contratación de cantores, como hicieron los empresarios teatrales Luis Lagarto y Alonso Domínguez en 1594, quienes acordaron pagar a “mozos de coro”, es decir, a “niños y muchachos del coro o capilla de la Catedral”²⁵⁶.

A diferencia de la época clásica, en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo el coro simplifica su presencia: es una voz formada, con seguridad, por varios estudiantes de los que

²⁵⁴ Alfred E. Lemmon, “Jesuits and music in Mexico”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 46 (1977), pp. 192, 194.

²⁵⁵ En la misión de Fontibón, Nueva Granada, el padre José Dadey (1547-1660) organizaba coros de niños indígenas e incluía en sus espectáculos a niños criollos bailarines (Alfred Lemon “Jesuits and music in the «Provincia del Nuevo Reino de Granada»”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 48, 1979, pp. 152-153 y nota 33). Schilling nos recuerda que a las celebraciones teatrales profanas acudían indios con villancicos, vihuelas, arpas, chirimías, etc., y que Motolinía habla de los indios tlaxcaltecas quienes “tenían dos capillas, cada una de veinte cantores y otras dos flautas, con las cuales también tañían rabel y jabebas y atabales concordados con campanas pequeñas, y asegura que ha sabido que en México hay maestro que sabe tañer vihuela de arco” (*Teatro profano en la Nueva España...*, *op. cit.*, p. 62). En 1574 “la autoridad civil mandó aprehender no sólo al maestre de capilla Juan de Victoria, ya que no sólo fue director de los muchachos del coro, quienes representaron una comedia y el *Entremés del alcablero*” (*ibid.*, p. 66). Además, recordemos la *Carta* de Morales y la relación de Florencia para la fiestas de 1578, cuando se representó el *Triunfo*.

²⁵⁶ Rojas Garcidueñas dice que así se procedía para otros espectáculos del mismo tipo (*El teatro de Nueva España...*, *op. cit.*, p. 114).

no conocemos su condición social²⁵⁷. Tiene una versificación principalmente octosilábica (redondillas, cuartetos, estrofas con pies quebrados), con lo cual el Coro gana en agilidad y soltura, al tiempo que rompe la continuidad de formas de arte mayor que se usan a lo largo de la obra. Arróniz supone que, para autores jesuitas como el padre Acevedo (quien usa abundantemente el coro en sus obras), las partes corales “no eran en el fondo sino los entremeses que habían sido introducidos en la comedia española después de Lope de Rueda”²⁵⁸. Quizá sea cierta esta observación en el caso del *Triunfo*, pues las partes corales están al final de los actos; sin embargo, la *Carta* indica que se intercalaron otras piezas entre los actos. En la *Comedia* es indudable que las intervenciones de su Coro cumplen funciones bien distintas a las del entremés.

4.2.3.3. Descripción e identificación de personajes

Los personajes de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* se indentifican, a lo largo de la obra, con mayor precisión que en otras obras gracias a la correspondencia didascálica que señalé antes (la información de las acotaciones se confirma en las didascalias implícitas). En los casos de las figuras alegóricas, la descripción física del personaje complementa su identificación. Quizá esta forma de presentación sistemática de los personajes ante el público sea una de las grandes novedades de la *Comedia* de Cigorondo, pues se logra con ello explicar a los espectadores el sentido alegórico tanto de los elementos del vestuario como del personaje en sí. En este caso se encuentran las especificaciones del vestuario del Amor Profano: la que indica que sale “*AMOR PROFANO con una çanpoña en la mano*” (v. 331) se confirma con la exclamación del personaje maldiciendo su flauta, o cuando el “*AMOR PROFANO hecho buhonero*” (v. 1347) sale a escena con su caja de baratijas se está de igual manera corroborando la información de la acotación. Otras veces, las acotaciones confirman indicaciones expresadas también en voz de los personajes: “*Echa la venda por ai*” reitera los datos de los vv. 387-390; “*Cuelga las flechas y el arco*”, la información de los vv. 391-394, etc. El proceso es constante y dominado con habilidad por parte del autor.

Las didascalias implícitas abundan en especificaciones sobre el aspecto de los personajes, lo que habla de una conciencia de la obra teatral relacionada con las necesidades del espectáculo y

²⁵⁷ A diferencia de la *Tragedia de san Hermenegildo* donde se conserva la relación de alumnos y personajes, la *Comedia a la gloriosa Magdalena* llega hasta nosotros sin ese tipo de contexto de representación.

²⁵⁸ Arróniz, *Teatros y escenarios...*, op. cit., p. 40.

cierto efecto en el escenario a partir del trabajo actoral. En relación con estos movimientos del personaje, son más escasas e importantes las indicaciones relativas a la acción y postura del actor ofrecidas en las acotaciones de la *Comedia*: el Amor Profano “*Echa el laso al cuello y salen a impedirle el REGALO y HERROR*” (v. 411); María “*Éntrase ... en su cueba y alrededor los 6 ÁNGELES*” (v. 738); “*RIGOR, SILENCIO y TEMOR que van en guarda del desierto*” (v. 1128); “*El que trae la lança del APETITO dáselo y díze*” (v. 2571). Todas las acotaciones indican movimientos más específicos que simples entradas o salidas. Por ejemplo, María está

Toda absorta y sus dos ojos
hechos mar. Los celestiales
la miran y enbidian
lágrimas que tanto valen.
(vv. 762-765)

Más adelante una didascalia implícita —“Jesús, y quedó suspensa” (v. 774)— pide una reacción específica de Magdalena. Otras indicaciones son igualmente precisas: el Amor Profano levanta su caja —“*Tornad acá cofreçete*” (v. 1626)—, el Coro describe la marcha de los triunfadores del combate —“*Muestran de paz las divisas*” (v. 2351), “*vaya marchando la gente,/ todos en buen continente*” (vv. 2756-2757)— o señala que

Con lento y grave sosiego
miden la anchurosa plaça
hasta quedar en su puesto
el Amor y ellos por guardas.
(vv. 2355-2358)

Otro rasgo de innovación en esta obra son las dos didascalias implícitas que enfatizan un determinado manejo de voz, evidencia de una conciencia autoral que considera soluciones para necesidades particulares del público²⁶⁰. La primera de estas dos didascalias es la que dice “*Buelta en sí, dio un ‘ay’ que al çielo/ suspendió y abraçó al aire*” (vv. 766-767), y que forma un juego de precisión entre los ángeles que cantan y el gemido de María. Esta coordinación entre dos elementos de la escena es un logro textual que no se había visto expresado de igual forma en otras obras y que, de nuevo, nos indica la postura del autor dramático como mediador entre los recursos técnicos y el

²⁶⁰ Este tipo de marcas aparecen en autores conscientes de su papel de dramaturgos, como Cervantes. En su *Pedro de Urdemalas*, indica que “*Éntrase el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso*” (Miguel de Cervantes Saavedra, *Pedro de Urdemalas*, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, v. 540).

material humano del espacio escénico. La indicación relativa al pregón del Amor Profano es reveladora sobre cómo debe hacerlo el actor: “Torno al pregón comenzado,/ quisás por ser la primera/ ves salió tan desgraciado” (vv. 1366-1368). Sin embargo, estas inferencias sobre la pronunciación del texto se afinarían en la ejecución del discurso. Así ha de suponerse cómo la voz de Magdalena, en el elogio intermedio del trofeo segundo, expresaría emoción ante la cercanía de los instrumentos de la pasión. Pero quizá lo más evidente para la recreación de la prosodia en la *Comedia* sea la entonación requerida por cada verso, construido según patrones de versificación cuyo significado revela su amoldamiento a los sucesos presentados en escena.

Sólo una vez la identificación de los personajes no ofrece el *cómo* son sino el *qué son*. El inicio del tercer elogio del último trofeo presenta personajes no vistos con anterioridad: “4 que llevan las lanças a los dichos 4 aventureros, ... uno que toca el pífaro ..., un AVENTURERO que sale de parte de la VERGÜENÇA y TENPLANÇA, 6 ángeles que llevan las armas de los aventureros” (v. 2275). No son alegorías y requieren especificación de su actividad sobre el escenario, lo que se logra con nombres descriptivos de su función.

En resumen, podemos ver que la construcción del texto de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* ofrece una innovación en el género principalmente en las didascalias. Cigorondo, en un intento por plasmar su visión de la puesta en escena, ofrece múltiples referencias que son útiles en la reconstrucción del texto espectacular, tanto explícitas como implícitas. La minuciosidad de este trabajo se aprecia también en muchos momentos donde se coordinan la redacción de una acotación y el desarrollo de un gesto, de un movimiento o de un hecho acústico descrito en el diálogo de alguno de los personajes. El texto de la *Comedia* es, pues, un texto pensado para preservarse a futuro, no parece sujeto a la contingencia de una celebración, ni destinado al olvido, tampoco depende de la libre interpretación escénica: es testamento de la voluntad de un autor.

4.3. La Comedia de san Francisco de Borja

Si en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* despunta una conciencia autoral atenta a las necesidades de un público, la *Comedia de san Francisco de Borja* entra de lleno en ese proceso de reflexión y construcción textual. Por la creación de una nómina que establece las relaciones sociales y las

categorías simbólicas de hombres y alegorías, y los bien contruidos mecanismos de identificación de personajes, no cabe duda que presenciamos el perfeccionamiento del género teatral jesuita.

4.3.1. Características

La *Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor marqués de Villena, virrey de esta Nueva España* se atribuye al jesuita Matías de Bocanegra. Esta obra formó parte de los festejos realizados para conmemorar la llegada del marqués de Villena a Nueva España. De hecho, el texto se encuentra en la relación de los festejos titulada *Viaje del marqués de Villena por mar y tierra a Nueva España*. La *Comedia* salió en 1641 de las prensas de Juan Fernández. Las mismas dudas que surgieron ante la textualidad de la *Tragedia del triunfo de los santos* se repiten en este caso, pues tampoco se conoce un manuscrito de la *Comedia* por lo que las conjeturas que podrían hacerse sobre este texto dependen exclusivamente de los impresos.

Luego de la edición del siglo XVII, apenas se han hecho tres ediciones más, las cuales aportan poco tanto para la comprensión del teatro novohispano y jesuita, como del texto en sí: la primera de Arrom, la segunda de Frost, que parte de la anterior, y la de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que digitaliza la de Frost. Ninguna de estas ediciones aporta elementos novedosos a la edición del texto. En materia bibliográfica quiero señalar el artículo de Jacqueline Cruz sobre los elementos emblemáticos de la obra²⁶¹, el de Hanrahan sobre las relaciones entre la obra de Bocanegra y *El gran duque de Gandía* de Calderón (no el auto, sino la comedia que editó Václav Černý)²⁶² y el libro de Emilia Perassi acerca de las comedias de santos novohispanas con especial

²⁶¹ Jacqueline Cruz, “Elementos emblemáticos en la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra”, *Mester*, 18 (1989), 19-38.

²⁶² Thomas Hanrahan, “Calderón’s man in México: the Mexican source of *El gran duque de Gandía*”, *Bulletin of the Comediantes*, 37 (1985), 115-127. Como dije, la comedia de Bocanegra parece guardar una sospechosa relación con la de Pedro Calderón de la Barca, *El gran duque de Gandía* (ed. de Václav Černý, publié d’après le manuscrit de Mladá Vožice avec un introduction, des notes et un glossaire, Académie Tchecoslovaque des Sciences, Praga, 1963; hay edición posterior: *El gran duque de Gandía: comedia*, presentación de Guillermo Díaz-Plaja, Guadarrama, Madrid, 1969). En su ensayo inédito titulado “Notas sobre dos comedias de la vida de san Francisco de Borja” —discutido durante el curso que ofrecí sobre teatro jesuita en la Universidad del Claustro de sor Juana (agosto-diciembre, 2005)—, María Palomar Vereá señala varios rasgos comunes entre la *Comedia de san Francisco de Borja* y *El gran duque de Gandía*: en el argumento principal (el camino de santidad), se “entrelazan intrigas de índole amorosa, escenas de cetrería, lances de capa y espada, etc. ... Bocanegra incluso se muestra más atrevido que Calderón en cuanto a las aviesas intensiones de Flora y Belisa, que primero tratan de seducir a un señor casado y, más tarde, a un clérigo camino a la santidad” (p. 9). Enseguida, Palomar Vereá señala que el criado Sansón (el mismo nombre en ambas obras) es el eslabón más sólido de la cadena que une ambas obras, pero no añade más explicaciones. Finalmente, Palomar Vereá señala una similitud entre los textos que me parece importante: “Calderón

atención a la *Comedia de san Francisco de Borja*²⁶³. Finalmente, el importante trabajo de Hernández Reyes, pues en su tesis citada arriba ofrece un amplio contexto de la obra, analiza ésta en varios aspectos (relaciones con la vida del santo escrita por Ribadeneyra, la escenografía, etc.) y ofrece, como apéndice, la *Addición a los festexos, que en la Ciudad de México, se hicieron al Marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Iesvs*, documento precioso pues describe someramente la puesta en escena de la obra de Bocanegra, además de informar de algunos elementos entremesiles que se presentaron y de los que el texto de la *Comedia* no da cuenta²⁶⁴.

El texto de la *Comedia* de Bocanegra está dividido en tres actos, sin escenas. Las acotaciones son abundantes. Abre una loa y cierra un tocotín, muy característico pues no se había visto la inserción de formas poéticas mestizas en el teatro novohispano a excepción de las innovaciones de sor Juana años después²⁶⁵. Se sabe que hubo entreactos, pero no hay rastro escrito de ellos, salvo las referencias de la *Addición*.

4.3.2. Síntesis

Borja y su criado Sansón han salido de cacería en compañía del emperador Carlos V. Mientras los dos primeros persiguen un gerifalte y platican sobre la vanidad de la condición del noble, encuentran al emperador, quien dirige la conversación hacia el tema del gobierno de los hombres. Cae la tarde y ambos regresan a palacio donde la emperatriz habla con doña Leonor de Castro, esposa de Borja, acerca de un sueño en el cual se veía morir; al despertar, le quedó un malestar que la hace suponer cercano el fin de sus días. Leonor la consuela lo mejor que puede cuando entran Carlos V, Borja y Sansón. La cortesía de Borja le gana de inmediato varios títulos que

y Bocanegra, siguiendo fielmente a Ribadaneira, sin duda atribuyen a este pasaje de la vida de Borja [el descubrimiento del cadáver de la emperatriz] una importancia central, pues de ahí en adelante la suerte está literalmente echada y no puede haber más destino que la vida religiosa y la santidad. Pero lo curioso es que ambos colocan este punto de inflexión en la vida del protagonista casi en el mismo sitio de la obra: Bocanegra como apertura del segundo acto; Calderón, como culminación del primero” (p. 12).

²⁶³ Emilia Perassi, *Matías de Bocanegra e la “comedia de santos” nella Nuova Spagna*, Bulzoni, Roma, 1996.

²⁶⁴ Hernández Reyes, *La “Comedia”...*, *op. cit.* La *Addición* ocupa las páginas 162-171.

²⁶⁵ Sobre el tocotín, véanse los artículos de Thomas Hanrahan, “El Tocolín: expresión de identidad”, *Revista Iberoamericana*, 36 (1970), 51-60, e Ignacio Osorio Romero, “Un tocotín del siglo XVII”, *Boletín Filosofía y Letras*, 1995, núm. 6, 26-36.

generosamente le otorga el emperador: marqués de Lombay, comendador de la orden de Santiago, caballero mayor de la emperatriz y virrey de Cataluña. Alarmado por el semblante de su esposa, el emperador llama a los mejores médicos. En otra escena, Belisa y Flora, quienes respectivamente se definen a sí mismas como la Hermosura y la Vanidad, planean la mejor manera de seducir a Borja, que nunca las ha mirado en la corte; la Virtud las reprende, pero salen decididas a rendir su presa. Encuentran a Borja platicando con su criado sobre la enfermedad de la emperatriz y salen a su encuentro para declararle su amor, pero al verse una frente a la otra deciden posponer para otro momento su asedio. Borja reconoce las intenciones de las dos mujeres y se encomienda a Dios. Una nueva escena abre con Carlos V cavilando sobre la salud de su esposa. Leonor y Borja se acercan al emperador y admiran su serenidad en momento tan trágico. Borja cuenta detalladamente la agonía de la emperatriz. El emperador les encomienda escoltar el cuerpo hasta Granada. Una nueva escena presenta a Belisa saliendo con un billete que encomienda a Sansón, a cambio de una sortija, para entregarlo a Borja. Al irse Belisa, Flora sale y da otro papel a Sansón con la misma encomienda. Sansón da a Flora el billete de Belisa diciéndole que Borja está interesado en ella y a cambio recibe de Flora otra recompensa por su servicio. En la escena siguiente Borja se encuentra ante el arzobispo de Granada quien le pide identificar el cadáver de la emperatriz. Borja abre el ataúd para hacer juramento de que los restos son los mismos que ha traído desde Toledo, pero al ver los restos en descomposición se porta receloso ante el arzobispo y le dice que si bien no se ha apartado del ataúd en el cual se depositó a la emperatriz, no es el mismo cuerpo que recibió al partir. Hace un voto: no servir a señor que se le muera. Cuando se retira el cortejo fúnebre, Borja queda solo y medita en el fin último de la belleza y de la juventud.

En el segundo acto, los bandoleros de Rocafort han capturado a Sansón, quien viajaba a Barcelona con cartas de Carlos V para Borja. Rocafort no abre la correspondencia en muestra de respeto al emperador, pero exige a Sansón que le cuente cuál es el asunto de este encargo. Otro bandolero entra con una mujer secuestrada; Rocafort le ordena que la libere, pues

a las mujeres les debe
pasaje y salvoconducto
el respeto y la piedad
y el valor en su recurso.
(p. 56)²⁶⁶

²⁶⁶ La edición del Conaculta que utilizo no numera las líneas de la obra. Cito por la página.

Deja libre también a Sansón. Por otro lado, Belisa llega a Barcelona disfrazada de paje en busca de Borja. Encuentra en el camino a Sansón, quien la reconoce, y ella le cuenta cómo planea aprovechar las rondas frecuentes que Borja organiza para atrapar malhechores y piezas de caza: haciéndose pasar por una dama desamparada, espera que la compasión haga que Borja preste oídos a sus devaneos amorosos. En una nueva escena, don Juan, hijo de Borja, discute a su padre la puerta franca con que recibe diariamente a multitud de quejosos. Borja le responde dando una definición del buen gobernante. Sansón entra para avisar que la cuadrilla de caza está lista; el virrey pide también una escuadra de soldados, por si hubiera bandidos en la zona, y salen todos. Belisa sale tras su amado para realizar su plan acompañada por Sansón. La escena siguiente abre con el diálogo entre Rocafort, que dice tener el presentimiento de que la expiación de sus delitos está próxima, y uno de sus bandoleros, que se burla de su temor. Sansón y Belisa llegan a donde está Rocafort y, momentos después, los soldados detienen al bandolero, que entrega la espada al propio virrey cuando lo ve. Mientras se llevan preso a Rocafort, aparece don Gaspar buscando a Borja para entregarle la respuesta afirmativa del emperador sobre la petición de dejar el cargo de virrey de Barcelona para volver a Gandía. La escena final es entre doña Leonor y Flora. Con reticencia, doña Leonor usa el espejo que Flora le ha traído con la sugerencia de arreglarse para su esposo, pero lo aleja de sí asustada pues en él se ha visto muerta. Flora la tranquiliza diciéndole que son fantasías pero doña Leonor recuerda haber dicho lo mismo a la emperatriz. Doña Leonor acepta tranquila la señal divina recalcando que si acaso la muerte rondara a su marido, sea ella quien muera primero y no él.

El último acto inicia en Roma. Borja dice haber decidido dejar el mundo ahora que su mujer han muerto; ha concluido sus responsabilidades y delegado el gobierno de Gandía en uno de sus hijos; don Gaspar, que lo acompaña, marcha donde Carlos V con cartas de Borja en las cuales éste pide se haga válido el nombramiento de su hijo como gobernador de Gandía. En Roma, Ignacio de Loyola espera a Borja quien relatará los motivos por los que quiere ingresar a la Compañía de Jesús. Se indica a Borja que hará sus ejercicios en Oñate. Sansón pide a Loyola entrar también en la probación. La escena siguiente tiene lugar entre el emperador Carlos V y su hijo Felipe II: el primero manifiesta su deseo de retirarse a Yuste para siempre, dejando el imperio a su hijo. Un paje avisa que don Gaspar ha llegado con informes de Borja. Carlos V oye la noticia de que su amigo ha ingresado a la Compañía de Jesús como novicio y valida al nuevo duque de Gandía. En nueva

escena, Flora y Belisa llegan a Oñate siguiendo a Borja sin saber su nuevo estado. Encuentran a Sansón vestido de novicio y le instan a decir qué ha pasado con Borja; el criado las invita a rondar la portería del noviciado al día siguiente. A Borja, mientras tanto, se le ha comisionado trabajar en las labores de edificación del nuevo colegio como probación de humildad. Su hijo Juan lo reprende por prestarse a trabajo indigno de su condición pero Borja, sin hacer caso de estas quejas, le da sombrero, capa y espada y se despide para ir a trabajar. En un momento de oración, un paraninfo visita a Borja elogiando su humildad y avisándole la voluntad divina de hacerlo papa; Borja rechaza el ofrecimiento y el paraninfo se aleja exaltando su humildad. Fuera del trance, Gaspar da a Borja la noticia de que el emperador dio visto bueno a todas sus peticiones; Borja pide un escribano para dictar testamento y se retira para seguir trabajando. Sansón, en cambio, se queja de la prueba de humildad a la cual fue sometido; Flora y Belisa lo visitan y Sansón les revela el engaño en que las envolvió, añadiendo que si se querían casar, se case la una con la otra. Las mujeres parten contentas con el dictamen de Sansón. La escena última presenta a Borja vestido con el hábito jesuita, a la Compañía y a un ángel, ella agradeciendo a Dios haberle dado un miembro de tal lustre y pidiendo a México agradecer que un príncipe haya enviado la Compañía a tierras mexicanas. Un tocotín en homenaje del marqués de Villena concluye la obra.

4.3.3. Didascalias

Como en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo, el programa didascálico de Bocanegra genera correspondencias entre lo explícito y lo implícito. Algunas de las acotaciones que contiene la obra implican una naturaleza técnica elaborada, que confirma la lectura de la *Addición*; sin duda están dirigidas específicamente al responsable del montaje. Esas referencias hablan de un trabajo técnico del que no había indicios directos en los textos de obras anteriores y son señal innegable de una planeación más profesional del espectáculo.

4.3.3.1. Elementos escénicos visuales

Aunque breve, la descripción del escenario que ofrece la *Addición* da una buena idea del espacio escénico. Lo más destacable de este espacio es el arco triunfal que fue núcleo del escenario: de 14.20 metros de ancho y 12.53 metros de altura, estaba compuesto por un arco central de mayor amplitud y dos laterales de menor tamaño. De estas tres aperturas, “servían los dos arcos menores

de entrada i salida a los recitantes, i el grande de en medio à las apariencias, pescantes, i tramoias de la Comedia”²⁶⁷.

La delimitación del espacio escénico ofrece una mayor claridad en el desarrollo que estaba había el teatro jesuita novohispano, pues el texto deja constancia de la relación directa entre las didascalias y las posibilidades escénicas de un espacio determinado. Esta relación se ve aún con mayor claridad cuando observamos que hay un buen número de entradas y salidas de personajes que están acotadas, lo que deja ver que se trata de didascalias pensadas en función de las tres entradas que contenía el arco triunfal. Los juegos de encuentros y desencuentros entre los personajes, como cuando el Emperador, la Emperatriz, Leonor y Sansón dejan solo a Borja, se logran con el uso de los tres arcos; así puede entenderse la disposición de los actores cuando se lee la acotación “*salen por una puerta Belisa y Flora por otra*” (p. 45), ya que Borja, fundamental en esta escena, debe estar ocupando el arco central y mayor destinado a elementos de importancia de la puesta en escena. Otros pasajes requieren claramente su ubicación en el arco mayor, como cuando Borja pide que se abra el ataúd de la Emperatriz —“BORJA: Abrid aquesa caja. (*Descúbrenla, y parece una calavera*) (p. 52)—; la ubicación de estos momentos responde tal vez a una cuestión práctica: al centro del arco, todos los espectadores la una misma posibilidad de ver sin obstáculos.

El espacio escénico se trabaja asimismo mediante el recurso del vestuario. En este uso encontraremos otra muestra evidente de la profesionalización del teatro jesuita novohispano, pues acotaciones como “*Sale Borja de caza*” (p. 41) o “*Sale Sansón de camino*” (p. 57) están colocadas pensando en la mejor forma de describir el espacio dramático, lo que no ocurría, por ejemplo, en el *Triunfo de los santos*. La preocupación del autor por construir, en estos casos, espacios de ficción con elementos singulares del vestuario refleja, a mi juicio, una forma de hacer teatro que se preocupa por lograr un espacio escénico veraz; el escenario no es obstáculo, sino una posibilidad.

Ciertas acotaciones exigen la ejecución de elementos tramoyísticos como el bofetón —la Virtud “*Aparece en lo alto en un bofetón*” (p. 46) para reprender a Belisa y a Flora; igualmente recurre al mismo artefacto la acotación que dice “*Suena música y aparecen en dos bofetones un ángel y la Compañía*” (p. 77)— y el pescante —“*Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza y por una tramoya con música baja al aire un paraninfo*” (p. 75)—, maquinaria que está

²⁶⁷ Viaje por mar y tierra..., f. 20v, apud Hernández Reyes, *La “Comedia”...*, op. cit., p. 134, nota 62.

perfectamente adaptada a la construcción del arco triunfal (por cuyas dimensiones suponemos que debió ser capaz de albergar y ocultar toda esta segunda construcción destinada para la obra).

Precisamente porque esas acotaciones demuestran una confianza absoluta en los dos elementos tramoyísticos descritos en la *Addición*, sospecho que la redacción de la obra se desarrolló al parejo de la planeación del arco triunfal; incluso, aunque esto puede ser más difícil de probar, el arco pudo construirse para satisfacer las necesidades escénicas de la obra. Cualquiera que haya sido la relación inicial entre obra y escenario, está expuesto un espíritu de cooperación entre el autor y los demás artífices de la fiesta en homenaje al marqués de Villena. Esta interacción da cuenta de un ejercicio dramático diferente de la imagen que la crítica suele ofrecer del teatro jesuita novohispano: la *Comedia* de Bocanegra no es un pasatiempo de la Compañía, sino la obra teatral de un verdadero autor dramático.

4.3.3.2. Elementos escénicos sonoros

Las didascalias relacionadas con sonidos contribuyen a crear la impresión de espacios amplios más allá de la vista del espectador. El recurso sonoro inicial de la *Comedia de san Francisco de Borja* —“*Ruido de caza dentro*” (p. 41)— no puede pasar desapercibido por cuanto repite el recurso utilizado en la *Vida de san Eustaquio*. Es la primera acotación y permite configurar el espacio dramático como el coto de caza imperial donde Borja y el Emperador se encuentran.

La música es el otro gran elemento de esta obra. Como parte del contexto festivo, la musicalización de la *Comedia* debió ser una de las particularidades cuidadas. La *Addición* sólo apunta que “la Capilla, que en vn retiro de celosías estava oculta”²⁶⁸, cantaba algunas de la coplas del tocotín. Sin embargo, hay acotaciones que indican el uso de música a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, la acotación “*Suena música dentro*” (Borja acaba de rechazar a las dos damas que lo pretenden) que introduce a la alegoría Música y el pasaje siguiente:

MÚSICA	Si de Dios el temor mi pecho guía, postrada quedará mi fantasía: Vanidad y Hermosura vencerme intentan; pues potencias del alma, guerra, guerra, que temo a Dios, y sé que soy de tierra. (p. 47)
--------	--

²⁶⁸ Hernández Reyes, *op. cit.*, p. 170.

La relación entre la acotación y el parlamento citado no me dejan duda de que ésta fue un copla acompañada por una instrumentación discreta, como puede inferirse de la nota de la *Addición*. Lo más destacable de este pasaje es la transformación del elemento —no de su función (reflejo del sentir de algunos personajes)—, en una figura alegórica que se hace eco de las preocupaciones que han despertado en Borja Flora y Belisa. El coro de obras como la *Comedia a la gloriosa Magdalena* o del *Triunfo de los santos* ha modificado su presencia en escena.

4.3.3.3. Descripción e identificación de personajes

Aunque sabemos que en esta representación participaron más de sesenta actores²⁶⁹, la nómina de la *Comedia* da cuenta de 21 personajes. Hay algunas marcas que permiten suponer un mayor número de actores en escena del que se asienta en la nómina; así, el “acompañamiento” del Emperador o el espacio de la corte pueden leerse como espacios donde hay criados que atienden a los nobles que se encuentran en escena. Una didascalia implícita como la orden que emite Carlos V —“Salíos todos allá fuera” (p. 69)— podría referirse tanto a los personajes de nómina como a todo un número indeterminado de actores que se encuentran alrededor.

La interacción de los personajes es rica, pues Borja, Carlos V, así como sus respectivas esposas enfrentan una crisis común ante la realidad de la muerte, a la que se enfrentan con un objetivo semejante (la tranquilidad del espíritu) pero por caminos diferentes en cuanto al género del individuo y al lugar en la estructura social: el emperador está preocupado por el destino del reino, Borja por el ducado de Gandía y las acciones de ambos se enfilan hacia la búsqueda de la paz espiritual. Ambos delegan el poder en sus hijos con la esperanza de haber elegido bien al gobernante, preocupación común en los dos dirigentes y que se expone al inicio de la obra (el discurso de gobierno de Carlos V, pp. 42-43) y más adelante, durante una conversación de Borja con su hijo Juan (pp. 59-60)²⁷⁰. Las mujeres enfrentan la muerte con serenidad, a pesar de la angustia inicial que les causa saber próximo su fin y, en los dos casos, su deceso hace factible el deseo de los hombres para entrar al estado religioso.

²⁶⁹ La *Addición* señala: “Alabóse la puntualidad, y concierto en las entradas, la variedad de las scenas, la majestad de la apariencia, y tramoyas, el numero [*sic*] de personas que en danças, representación, y acompañamientos pasaron de sesenta”, *ibid.*, p. 169.

²⁷⁰ Vuelve a sentirse en estos discursos un toque erasmista, como señalé *supra* p. 128, nota 238.

Estos elementos de política social delatan la dependencia de la *Comedia* con la *Vida* que preparó Ribadeneira quien, como sabemos, fue el biógrafo institucional de Ignacio de Loyola y Francisco de Borja. Hubiera resultado extraño que, en una obra hagiográfica como la de Bocanegra, no se usara la versión oficial de la vida del santo. El seguimiento de Bocanegra del texto de Ribadeneira es obligadamente cronológico y selectivo. Quiero decir que, constreñido el autor de la *Comedia* al rigor del conocimiento popular²⁷¹ y a la fidelidad histórica, su obra pone en escena aquellos elementos útiles para perfilar al santo. Los momentos sobrenaturales de la *Vida* son realmente pocos y esto se ve reflejado en la *Comedia*, en la cual se ponen sobre escena una cantidad mínima de “milagros”, si comparamos su número con los prodigios que aparecen en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*; son asimismo menos patéticos esos momentos que algunas situaciones del *Triunfo de los santos*. El contexto político de la representación pesa mucho para la selección de los pasajes biográficos característicos de la vida de Borja: se busca exaltar el virtuosismo de Borja y se rescatan para la escena, sobre todo, los momentos que exaltan la humanidad y la prudencia del santo.

El tejido de la trama es sólido por el hecho de existir en la *Comedia de san Francisco de Borja* una intriga secundaria de índole profana y lectura alegórica (Flora y Belisa son mujeres enamoradas, pero asimismo representaciones de atractivos mundanos), la cual se presta además para un desarrollo original como la creación del enredo amoroso que Sansón urde entre Flora y Belisa para asegurar su beneficio. Las relaciones que entablan los personajes en la obra de Bocanegra se enriquecen por cuanto revelan el lado humano de los individuos y apuntan cierta complejidad existencial sin perder por ello el decoro que corresponde a cada uno como miembro de una jerarquía social.

Resulta evidente la participación medular de Sansón en el buen desarrollo de la trama. Como el gracioso de la obra, le es dado mediar entre los estratos altos y bajos de la comedia (un rasgo característico de este tipo en casi todas las obras seculares donde aparece), sin que pueda argüirse en su contra incongruencia o achacársele culpa por los resultados de sus acciones: lo mismo dialoga con su amo que con Carlos V o Ignacio de Loyola, o actúa como tercero entre las enamoradas de Borja. Su presencia es notable no porque no exista la misma figura en otras obras

²⁷¹ Hernández Reyes (*La “Comedia”...*, *op. cit.*, p. 105, nota 6) recuerda que la vida de Borja se conocía muy bien desde el XVI gracias a varios textos impresos.

jesuitas (en la *Vida de san Eustaquio*, por ejemplo, aparece el gracioso en la modalidad de rústico; el Amor Profano, en Cigorondo, se convierte en un personaje ridículo), sino porque no se ha limitado su presencia a textos paralelos como los entretenimientos; su participación formal en la totalidad de la obra corresponde más bien a la actuación del gracioso en la Comedia nueva y su aprovechamiento como figura da la posibilidad al autor de explotar las vetas cómicas que la comedia del Siglo de Oro había utilizado también en la comedia de santos.

Los logros de los personajes en cuanto construcciones dramáticas se aprecian desde el inicio de la comedia de Bocanegra. En una parte de su diálogo, Borja y Sansón discuten el motivo por el cual el primero se empeña en la caza si le disgusta y puede estar más cómodo en el hogar; el duque responde que incluso su matrimonio forma parte del papel que debe desempeñar en la vida:

Es nuestra vida, Sansón,
una comedia de estado,
y hago el papel que me han dado
de su representación.
De casado represento
en la jornada primera.

(p. 42)

Sansón responde que ahí debe acabar la obra, pues nada puede seguir si está casado; lo común de una obra es que el protagonista mude trajes, salga de noche, ronde balcones, haga discursos ingeniosos, diga sonetos, mande billetes y, si Borja es personaje de comedia, debe “hacerme a mí el alcahuete,/ porque hago el papel faceto” (p. 42). Inconforme con esta posibilidad, Borja responde que “Bien podrá, si es *re media*²⁷²,/ ser mi comedia de un santo” (p. 42). La reflexión sobre la vida como una comedia da a los interlocutores de este diálogo una mayor carga de verosimilitud al negar ante ellos mismos la previsibilidad de sus acciones y afirmarse como individuos independientes y con voluntad propia, capaces de hacer todo de manera diferente a como se espera: se niegan a considerarse personajes de comedia. El discurso paródico de estos personajes jugando a ser de carne y hueso sólo es posible cuando entra en

²⁷² Todos los editores leen “Bien podrá, si es remedia”; ninguno anota “remedia”, aunque parece no tener sentido en el verso. A mí me parece una frase en latín que debe leerse “*re media*” para que el sentido del verso sea más o menos “Si la comedia va a la mitad, aún podría ser un santo”. El contexto me hace creer que este es el sentido verdadero de “si es remedia”: Borja dice que está en la primera jornada y que no sabe qué le resta por hacer, Sansón dice que no habrá tercera y le recuerda las más características actitudes del intérprete; todo apunta a la estructura del texto dramático y la posibilidad de dar un final diferente a lo que promete ser una comedia profana.

relación con una lectura simple y directa de su discurso y se identifican los tres elementos anticipados que resumen muy escuetamente el desarrollo de la realidad escénica representada: la conversión de Borja, la tercería de Sansón, el género que vendrá a ser la vida teatralizada del futuro santo. El recurso, si no nuevo, parece poco socorrido en el teatro jesuita español, lo cual hace notorio el encontrarlo en esta pieza.

Por otra parte, no es difícil percibir la tendencia hacia la comedia de enredo que se está gestando en esta *Comedia de san Francisco Borja*. El disfraz como elemento tanto de hombres como mujeres para conseguir los fines más mundanos es una nota peculiar en la trayectoria del teatro hagiográfico jesuita de Nueva España. Belisa, disfrazada de paje (¿don Gil de las Calzas Verdes?), va en pos de Borja hasta Barcelona (p. 57) y Sansón, que la sigue en su última correría, se traviste para salvar la vida.

El cambio de vestido también tiene significaciones más profundas, pues al dejar unas prendas para tomar otras, Borja representa el desprecio de la gloria mundana. El cambio de actitud alcanza hasta el mismo Sansón, quien con “*sotana parda de novicio*” (p. 73) urde inteligentemente una forma definitiva para aliviar a su amo de la persecución de Belisa y Flora.

4.4. La Vida de san Ignacio

La última gran obra del teatro jesuita español que estudié, la *Vida de san Eustaquio*, se representó en 1624. Para 1628, fecha probable de la representación de la *Vida de san Ignacio*, las diferencias textuales de construcción entre una y otra son, por lo menos, notables. La obra sobre san Eustaquio, extensa, encuentra en la comedia sobre Loyola su contraparte. Esta última, a pesar de todo, sobrepasa con mucho los límites que alcanzó la *Vida de san Eustaquio*: incorpora con liberalidad elementos de las comedias de santos sin olvidarse del espacio colegial en el que seguramente se desarrolló y, siguiendo de cerca los modelos historiográficos contemporáneos, selecciona rasgos de la vida de Loyola para definir sus virtudes humanas, con lo que se forman en la obra casi cuadros dramáticos que se suceden con el personaje como único hilo conductor.

4.4.1. Características

El manuscrito 588 de la Biblioteca Nacional de México conserva una *Vida de san Ignacio* (ff. 5r-91r), en cinco actos, y una *Comedia segunda: vida de san Ignacio de Loyola desde su estancia en*

Tierra Santa (ff. 95r-139r), en tres, que es continuación de la primera²⁷³. Según Hanrahan, una *Vida de san Ignacio de Loyola*, en dos partes, se representó “for the first time in April, 1628 at the Colegio Maximo of Saints Peter and Paul in Mexico City to celebrate the arrival of the new archbishop, Francisco Manso y Zuñiga”²⁷⁴, y sigue: “The 1628 celebration continued for a space of two days; on the first day the five act drama was presented and on the following day the second drama of three acts”²⁷⁵. Ambas comedias se daban por perdidas o mal catalogadas, pero seguramente son las mismas de cuya existencia notificó Osorio Romero²⁷⁶. De ser así, la primera parte ya se editó en la tesis de Padilla Zimbrón titulada *Vida de san Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas* (1993), aunque la transcripción tiene varios puntos que deben corregirse y explicarse. Sobre el autor de esta obra no se sabe nada, aunque se han barajado los nombres de Matías de Bocanegra y Bernardino de Llanos²⁷⁷.

Los cinco actos de la primera parte de la obra se dividen en escenas; una diferencia notable respecto a las comedias jesuitas revisadas es que las escenas están divididas en secciones llamadas “apariencias” (hecho que recuerda los “trofeos” y “elogios” de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*), denominación que no se encuentra en ninguna otra de las piezas que conocemos. La división de la *Vida de san Ignacio* puede verse con claridad en el cuadro siguiente (entre corchetes están aquellas apariencias no marcadas explícitamente en el texto):

Actos	Escenas	Apariencias
I	i	3
	ii	3
	iii	3
	iv	[1]
II	i	4

²⁷³ Margarita Abia Guerrero *et al.*, “Índice de las obras de teatro y diálogos representados de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1972, núm. 7, 65-103.

²⁷⁴ Thomas Hanrahan, “Two new dramas of seventeenth century Mexico”, en Manuel Ignacio Pérez Alonso, ed., *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural: 1572-1972*, Jus, México, 1975, p. 224.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 225-226.

²⁷⁶ Osorio Romero, “Un tocotín del siglo XVII”, *art. cit.*, pp. 29-30.

²⁷⁷ En su tesis de maestría, Padilla Zimbrón hace un exhaustivo recuento bibliográfico de las fuentes que consignan la existencia del manuscrito (*Teatro jesuita novohispano, op. cit.*, pp. 106-110). Señala la investigadora que ninguna de esas fuentes consigna dato alguno sobre la autoría, de modo que esta cuestión queda aún por esclarecer. Padilla Zimbrón recuerda que Francisco Zambrano atribuye la obra a Bocanegra, pero que Hanrahan desecha esa posibilidad (*op. cit.*, pp. 122-124). Si fue el maestro de latín o retórica el autor de la obra, todo apuntaría hacia Bernardino de Llanos, pero para la investigadora mencionada, hay muy pocos elementos que sustentan una hipótesis así: Llanos tendría setenta y dos años (aunque pudo tener preparado el texto desde antes).

	ii	2
	iii	3
	iv	[1]
	v	2
	vi	2
III	i	4
	ii	4
	iii	2
	iv	3
IV	i	3
	ii	2
	iii	[1]
V	i	2
	ii	2
	iii	1
	iv	4

Otra particularidad de las secciones de la obra es que los dos primeros actos están encabezados por un subtítulo que alude al contenido de los mismos: el acto primero “*Contiene en quatro scenas lo antecedente al Principio de la converción de S. Ignaci assí historial como moral*” (I, f. 4r)²⁷⁸; el segundo anuncia, en su escena primera, “*Que contiene la converción de S. Ignacio en su enfermedad y convale[c]encia hasta sacarle de la casa de sus padres*” (II, i, f. 19v); asimismo la primera apariencia de la tercera escena del quinto acto “*Contiene el acogida que en Beneçia le hiço un senador una noche por revelación de Dios*” (V, iii, 1, f. 85v).

La primera parte de la *Vida de san Ignacio* tiene secciones corales, aunque no siguen un patrón como en otros textos, y concluye con una “Despedida” y un tocotín.

4.4.2. Síntesis

En el primer acto, el ejército francés se atrinchera en espera de posibles refuerzos desde Guipúzcoa. En la corte, mientras tanto, Engaño y Devaneo planean disfrazarse de pajes y servir a Ignacio. Ignacio parte a Pamplona y, en el sitio, lucha con valor pero queda herido defendiendo la ciudad y regresa a casa sin que nadie tenga esperanzas de su recuperación. Aparte, Religión y

²⁷⁸ La numeración de la obra se hace por acto (en romanos y altas), escena (romanos y bajas), apariencia (arábigos) y folio, pues no se cuenta aún con una edición numerada.

Celo temen por el destino de la cristiandad y lamentan las fuerzas sacrílegas que la rodean; un ángel les anuncia que Ignacio será defensa de la comunidad cristiana.

Mientras Ignacio yace convaleciente al inicio del segundo acto, Engaño y Devaneo urden su muerte. Por su parte, Celo y Religión, acompañados de un ángel, piensan que deben velar por la seguridad de Ignacio. Una de sus ideas es dar a Ignacio libros religiosos que leer: la vida de Jesús y un *flos sanctorum*. Cuando Engaño y Devaneo entran para asesinar a Ignacio, tropiezan con los libros que han dejado los protectores del convaleciente y se ven forzados a llevarlos contra su voluntad cuando Ignacio pide algo para leer. El ángel ha quedado cerca de la cama donde descansa Ignacio y le va exaltando la vida de diversos santos, mientras que Engaño arguye las dificultades por las que atravesaron tales hombres. Engaño se retira vencido. Devaneo y su compañero piensan que para quitar a Ignacio las nuevas ideas religiosas, fruto de sus lecturas, deben aprovechar la visita de un noble de la corte para mostrar de nuevo al enfermo los placeres del mundo, pero se entretienen demasiado con unos pajes del visitante quienes les hacen bromas pesadas. Repuesto de su herida, Ignacio está decidido a dejarlo todo para peregrinar a Jerusalén.

Abren el tercer acto dos ciegos que pelean por quedarse en un cruce del camino. Ignacio y sus pajes llegan al cruce y se despiden. Los ciegos piden limosna e Ignacio da cinco veces dinero, pero luego comienza a dar algunas de sus prendas. Antes de entrar a la iglesia de Monserrat, Ignacio se despoja de la ropa que lleva (incluso se quita un áspero sayo que está pegado al cuerpo) y la da a un pobre que está casi desnudo con la única condición de guardar el secreto de quién lo vistió. Para desgracia del pobre, que duerme en las escaleras del templo, la justicia lo sorprende y lo lleva a prisión por no poder probar el origen de las ricas prendas que guarda en su bolsa. Ignacio pasa la noche en oración velando sus armas y recibe la visita de personajes celestiales que lo visten temporalmente con atributos de virtud y valor. Al amanecer, el alguacil que prendió al pobre alcanza a Ignacio, que ha partido temprano de la iglesia, y le pide testificar a favor o en contra del menesteroso. Ignacio se muestra arrepentido de haber causado un mal queriendo hacer bien y, aunque no revela su nombre ni condición, asegura de tal modo que fue él quien dio la ropa al pobre, que el alguacil queda convencido de la veracidad del testimonio y lo deja partir.

El cuarto acto inicia con Engaño y Devaneo mostrando sus cuerpos demoníacos. Junto con el Demonio, deciden atacar con mayor fuerza a Ignacio. La siguiente apariencia se desarrolla en un hospital: varios enfermos incurables acuden al médico que los receta. Devaneo entra

fingiendo algún mal; el médico le pregunta sus síntomas y aquél contesta que no tiene pulso. El médico comprueba esta verdad sorprendente y cae desmayado. Las escenas que siguen tratan el conflicto espiritual que padece Ignacio: Devaneo y Engaño, por un lado, le ofrecen comodidades y lo angustian con dudas sobre la dirección que debe dar a su vida; Religión y Celo describen el retiro de siete días que hace Ignacio y encomian su actitud humilde. Unos niños esperan, en la playa de Barcelona, ver partir un barco. Uno de ellos llega avisándoles que el barco que esperaban partió muy temprano; dice que lo sabe porque un peregrino que se hospedó en su casa partió en esa nave. Ignacio, en la escena siguiente, ha llegado a Venecia y se dispone a dormir a la intemperie en la Plaza de San Marcos. Un ángel despierta al senador más caritativo de la ciudad y lo guía hasta donde está Ignacio para ofrecerle abrigo. Engaño y Devaneo, vestidos como grumetes, piensan subir al barco que los llevará a Jerusalén, mientras Religión y Celo lo hacen vistiendo como peregrinos. Esta primera parte de la *Vida* cierra con el Demonio que piensa embarcarse, pero el ángel que hace la leva no lo admite. En la “Despedida” se promete continuar la historia de Ignacio.

4.4.3. Didascalias

Las didascalias en esta obra son de una precisión y claridad notables. Se observa que hay un trabajo de escritura planeado sobre las posibilidades de un espacio escénico específico. Si pensamos en el espacio construido para la *Comedia de san Francisco de Borja*, nos haremos fácilmente una idea de los complejos recursos técnicos que esta obra exige y que seguramente superaron, de realizarse, el resultado de la puesta en escena de la obra de Bocanegra.

4.4.3.1. Elementos escénicos visuales

La construcción de los espacios se logra mediante recursos del diálogo aunque varias acotaciones revelan el uso de utilería y, otras, un desarrollo visual específico sobre lienzos que sirven como telones de fondo.

De entre los recursos del diálogo destaca la delimitación del espacio bélico al inicio de la obra mediante el diálogo entre los militares franceses que señalan varios elementos de una geografía precisa:

CORONEL 1°	Seguras nos escoltan las espaldas del Pirineo las nevadas faldas.
CORONEL 2°	De aquellos campos que torcido moja

Hebro, de verdes márgenes sercado,
 dormida se nos muestra La Rioja
 de quien ronco mormura el Río hinchado.
 ALFÉREZ Pues en la parte de do el sol arroja
 la luz más viva, el fuego más pesado
 entre enemigos duerme sin espía
 con estar Aragón a mediodía.
 MAESE El Reyno a todas partes veo seguro
 sola la sierra que inclemente eriza
 en Guipúscoa el inclemente Arturo
 nos turbará si al valle se desliza.
 (I, i, 1, f. 5v)

Menos detallada es la indicación de Devaneo cuando dice “Engaño/ esta es la corte y sus daños” (I, i, 3, f. 7r). La marca de espacio se ve reforzada por elementos de vestuario del Devaneo, más útiles en ese caso concreto para la conformación del entorno donde los personajes dicen encontrarse, que en el caso de la apariencia de los soldados franceses.

Pero los espacios no siempre hacen referencia al lugar desde donde enuncia el personaje. Como en el caso de Engaño cuando oye “que entra jente en el salón” (II, iii, 1, f. 28v), la didascalia implícita sirve para definir el espacio dramático fuera del escenario y construir mediante este recurso no sólo un espacio físico (el “aquí” de las alegorías, un lugar dentro de la casa de Ignacio), sino el “allá” de otros personajes, en este caso la sala donde va llegando la gente del Duque. Del mismo modo funciona la despedida de Ignacio luego de dar su ropa al Pobre: “Y adiós, que la noche a entrado/ y e de pasarla en el templo” (III, ii, 3, f. 49v). El templo al que se refiere en esta escena se encuentra fuera del escenario, pero la afirmación de Ignacio y la acotación “*Éntrase Ignacio*” (III, ii, 3, f. 45r) que sigue al discurso del personaje concuerdan al demostrar que la salida de escena de Ignacio es su entrada al templo. Esta correspondencia entre el decir del personaje y las acotaciones (cuyo perfeccionamiento textual hemos estado viendo desde su aparición en el *Triunfo de los santos*) revelan un juego cuidadosamente organizado en el que las entradas y salidas significan otras tantas construcciones espaciales ya sea con elementos visibles que funcionan como *pars pro toto* del espacio aludido —el Pobre, quien permanece fuera del templo al que ha entrado Ignacio, dice: “Aquesta noche será/ sobre estas gradas mi sueño” (III, ii, 3, f. 50r), indicando así la muy probable presencia de cuando menos un escabel— o como recreaciones visibles del espacio al que ha ingresado el personaje.

Frente a estos casos de construcción espacial principalmente por el diálogo, hay otros en la primera parte de la *Vida de san Ignacio* que revelan un dominio inusualmente explícito de las posibilidades escénicas que se utilizan para la puesta en escena, puesto que describen espacios contruidos tanto por accesorios como por telones de fondo. En la acotación que inicia el cerco de Pamplona, queda dicho que deben estar los militares franceses en “*el campo del francés*” y “*en el castillo, el Castellano*” (I, iii, 1, f. 11v). En la siguiente didascalia, fundamental en esta obra para entender el dominio de la técnica teatral de su autor sobre sus recursos escenográficos y espaciales, se pide que “*Aparezca el precidio castellano en alto, como que está en el castillo que se ha de pintar en un lienzo*” (I, iii, 1, f. 11v). Esta explicación resulta notable en el *corpus* del teatro jesuita hispánico y novohispano, pues salvo en el entremés de la *Tragedia de san Hermenegildo*, en ninguna otra de las obras revisadas hasta el momento se ofrece una descripción técnica de esta naturaleza. Mediante esta explicación del recurso pictórico en la construcción del espacio dramático se pone de relieve un conocimiento y un uso profesional de los ejes espaciales escénicos: arriba-abajo, dentro-fuera no quedan, en la *Vida de san Ignacio*, como meras indicaciones solucionadas con entradas y salidas del escenario, sino con desplazamientos en los ejes horizontal y vertical de construcciones y elementos tramoyísticos como en el caso de la *Comedia de san Francisco de Borja*. De este modo, indicaciones como “*el precidio castellano en alto*” o “*hasta que aparece sobre el castillo una banderilla de paz*” son marcas explícitas de desplazamientos verticales que exigen toda una lógica consecuente en el resto de las acciones de los personajes: Ignacio, por ejemplo, quiere “*hacer pie en las almenas de este muro*” (I, iii, 2, f. 12v) y evitar con ello que suban los franceses quienes, para lograrlo, deben subir por fuera o por dentro del muro pintado recurriendo posiblemente a las escaleras del colegio o a construcciones escenográficas del tipo usado en el escenario italiano y el corral²⁷⁹ para tener acceso a plantas superiores y distintos niveles del espacio escénico. Aunque menos espectacular que poner una escala y subir por el muro, la elección del autor está dada acorde a una pragmática del espacio teatral. “*Dase el postrer asalto más riguroso que nunca hasta que, abriendo fuego un portillo al muro, acude a él la potencia del francés*” (I, iii, 2, f. 13r) es una didascalia que implica el uso de niveles verticales porque los franceses entran a Pamplona atravesando el lienzo y uno de aquéllos sube, por detrás de la tela, hasta el nivel adecuado para simular haber alcanzado la almena: “*En este punto llega a lo alto del*

²⁷⁹ Así piensa Padilla Zimbrón, *Teatro jesuita novohispano...*, op. cit., pp. 154-155.

muro el alférez francés con el estandarte de Francia para arvolarle en las almenas” (I, iii, 2, ff. 13r-13v). El resto de la acotación sugiere que para desplazarse horizontalmente en el nivel de las almenas —Ignacio y el Alférez deben luchar para defender este espacio (“*Recístele Ignacio balerosamente hasta que, quiebrado el pie y caído, se fija el estandarte francés*”, I, iii, 2, f. 13v)— hay, por detrás del lienzo que simula el muro, un andamiaje o un pasillo lo suficientemente amplio para realizar todas las indicaciones que exigen las acotaciones.

La última acotación es importante porque vuelve a presentarse en ella una muestra del conocimiento práctico del autor: “*Acavan las voces y juntamente el ruido de guerra a uno y el lienzo quemado ya no [aparece]*” (I, iii, 2, f. 1v) implica una coordinación entre los actores, los efectos sonoros y la tramoya, que el autor sabe posible y aprovecha de manera magistral. Queda por explicar cómo “desaparece” el lienzo: si se quitó ante la vista del público o si había un tipo de telón (como las cortinas que cubren a Magdalena en la obra de Cigorondo) que ocultaba esta poco interesante actividad.

El uso de lienzos para representar espacios es una práctica que en esta obra se acompaña de otros elementos tramoyísticos, como se ha visto. En el caso de las escenas donde se realizan manifestaciones sobrehumanas, la tramoya y el lienzo desempeñan un papel complementario la una del otro. Aunque no queda muy claro qué es lo que se representa con ello, la acotación que indica “*se abre sobre el tablado como una representación del cielo*” (I, iv, [1], f. 18r)²⁸⁰ se realiza seguramente con un lienzo para encuadrar la movilidad vertical del Ángel custodio que “*baja con grande magestad de lo alto*”. Más adelante, el uso de lienzos vuelve a emplearse para representar el éxtasis de siete días de Ignacio: Ángel, Celo y Religión observan y describen la representación del futuro glorioso de la aún no fundada Compañía de Jesús (pues Loyola aún no la ha fundado). La representación de las diversas escenas que se describen por extenso en cinco folios (ff. 77r-79v) tienen como referente un lienzo acomodado esta vez de modo que parezca, como en el caso anterior, una visión celestial (“*Lo que ban descubriendo podrá estar pintado en el cielo del templo*”, IV, iii, 2, f. 76v²⁸¹). Lo que los seres sobrehumanos van describiendo da a

²⁸⁰ En un primero momento y precisamente por esta acotación, Padilla Zimbrón supone un espacio cerrado para la representación de la obra, como el salón general del colegio de San Pedro y San Pablo (*ibid.*, pp. 152-153).

²⁸¹ Esta acotación me intriga. Apoya la hipótesis de Padilla Zimbrón sobre el espacio cerrado para la puesta en escena de esta obra. Que la obra se presentara en un espacio cerrado es una posibilidad que no debe desecharse, sobre todo si recordamos otras obras novohispanas que se representaron en el interior de los templos, como el caso

esta parte de la obra un tono didáctico que no puede pasarse por alto debido a las interpelaciones de Celo y Religión al Ángel, quien les responde señalando rasgos biográficos y explicando alguna de las virtudes del personaje indicado en el lienzo:

ZELO	¿Quién es aquél, que el sayo pobre despide del ardiente pecho y más suelto que un rayo corre tantas regiones tan deshecho en las llamas que aspira que deslu[m]bra la vista a quien le mira?
ÁNGEL	Aquel es un navarro de alta sangre, que en Francia estudia agora ²⁸² , y de aquí a poco, en carro de fuego por los reynos del aurora hará milagros tantos que sea Xavier, apóstol de sus santos. Y aquéllos que, curtidos al sol, al yelo siembran sus sudores en campos no rompidos, talando espinas y cojiendo flores, son santos misioneros de este rayo, y su espíritu herederos.
RELIGIÓN	¿Y aquél, que en dulce sueño trueca privansa, corte, mando, estado; aquel grande pequeño nuevo Franciso, serafín llagado en vez de rrojas flores de bivos ardentissimos amores?
ÁNGEL	Un Duque de Gandía

del *Triunfo* y el célebre entremés de las alcabalas (sobre el espacio escénico de este entremés y el *Coloquio III* de González de Eslava, véase el texto de Octavio Rivera, “Fiesta, rito, teatro y la consagración de Pedro Moya de Contreras, México 1574”, en Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno, eds., *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, México, 2003, pp. 171-185). Sin embargo, después de esta didascalía, no vuelve a mencionarse la palabra ‘templo’.

²⁸² Esta línea es interesantísima desde el punto de vista de la creación literaria: el “agora” se refiere claramente a un tiempo indeterminado de mediados del siglo XVI, cuando Loyola estaba en su proceso de conversión. El pacto de ficción que requiere la *Vida de san Ignacio* exige que entre el “ahora” del espectador y el “ahora” de la acción dramática no haya solución de continuidad, de modo que la recreación ilusoria de un tiempo y un espacio sea total.

de Valencia birrey, de Borjas gloria
 que en esta Compañía
 eternizando su feliz memoria
 hallará en roto manto
 de Rey, corona púrpura de santo.
 (IV, iii, 2, ff. 77r-77v)

En este tono didáctico de preguntas y respuestas se nombra a Francisco Xavier, Francisco de Borja, Estanislao de Kostka, Luis Gonzaga y a un informe grupo de mártires que la Compañía ofrecerá “al vil moro, indio adusto, etiope asado,/ a la Alemania rubia,/ al flamenco ingenioso, al galo armado” (IV, iii, 2, ff. 78r-78v). Pero gracias precisamente al objetivo didáctico del lienzo en esta parte de la obra, la escena adquiere una nada velada intención propagandística en el contexto de su representación (recuérdese que la *Vida de san Ignacio* muy posiblemente fue representada para conmemorar la llegada del arzobispo Manso y Zúñiga y nunca mejor momento de exhibir la valía de una orden para ganar o mantener los favores del poder civil). El espacio dramático desborda de este modo el límite del escenario para incluir como alumnos de esta exposición del Ángel tanto a Celo y Religión como a los espectadores de la representación.

Además de las puestas en escena de espacios mediante los lienzos y de las construcciones espaciales logradas por el diálogo y la tramoya, hay otras escenas donde los accesorios que están sobre la escena distinguen e identifican el entorno de los personajes. A la salida de escena de Ignacio sigue otra donde Ignacio está ya dentro del templo. El interior del edificio no está descrito en las acotaciones sino recreado sinecdóticamente por la mención del altar consagrado a María que señala el Ángel custodio:

CUSTODIO Y porque al entrar el día
 hall’el soldado colgadas
 sus armas tan bien veladas
 en las aras de María,
 buélvolas a su lugar.
 (III, iii, 2, ff. 57v-58r)

El hecho de que las armas estén colgadas refleja una voluntad de construir el espacio tanto con la adición de accesorios (un posible “altar” constituido por una mesa, por ejemplo, dentro de uno de los cuartos del colegio donde pudo representarse la obra, si pensamos en el mínimo uso de recursos técnicos), como por las acciones que en dicho espacio pueden o deben realizar los

personajes; en este caso, Ignacio llega al altar de la Virgen con la intención de colgar sus armas como exvoto:

IGNACIO Aquí, en humilde voto,
 del viejo asero cuelgo el filo roto.
 (*Cuelga la espada y daga*)
 (III, iii, 1, f. 51v)

La significación del templo cambia ahora que Ignacio ofrece su espada como exvoto, pues ese espacio se convierte en refugio contra el mal que el exterior representa (y que en escenas anteriores ha estado representado por configuraciones escénicas y construcciones espaciales específicas) y como lugar de salvación.

Una muestra del espacio dramático inicia en la apariencia donde el Ángel queda al lado de una cama —“*Quédese el Ángel a una esquina de la cama o aposento*” (II, ii, 2, f. 25v)—. Con la cama se identifica un espacio al que las alegorías aluden sin mencionarlo directamente: Engaño y Devaneo están pendientes de la salud de Ignacio y entran y salen de un lugar donde ha de suponerse que está Ignacio con la intención de matarlo si no muere por las heridas de guerra; las entradas y salidas son, por supuesto, al cuarto donde yace el convaleciente. Del mismo lugar salen el Ángel, la Religión y el Celo; una acotación indica que “*sale cada uno de por sí del aposento del enfermo*” (II, i, 2, f. 20v). La cama donde descansa Ignacio tiene un dosel que la cubre y oculta al herido durante toda la escena segunda hasta que, en la cuarta, se pide descorder las cortinas: “*Aquí se corren las cortinas de la cama y aparece sobre ella el enfermo [...] La Religión y el Zelo a sus lados [...] y el Ángel da principio a la scena corriendo las cortinas*” (II, iv, 1, f. 32r). Aunque parece que la configuración de este espacio se basta a sí misma con el elemento “cama”, en realidad este objeto confiere un doble nivel al espacio que la acotación antes citada define como “aposento”. Las cortinas del dosel aíslan a Ignacio del resto del cuarto donde se mueven las alegorías y el Ángel. La oposición dentro/fuera se enfatiza mediante la relación que hace el Ángel de lo que ocurre detrás de las cortinas cuando Ignacio lee los libros que le han dado sus pajes. El Ángel tiene una posición privilegiada desde la que puede ver y describir en voz alta el proceso de lectura de Ignacio y, al mismo tiempo, guiarlo en él:

ÁNGEL Lea ese punto despacio
 y vea, en el corazón

deste martir, el tuçón
 de Jesús en un Ignacio²⁸³;
 repare cómo (Jesús
 clavado bien en un alma)
 gana entre leones palma
 y da entre tinieblas luz.
 (II, ii, 2, f. 26v)

Aunque no puede hablarse propiamente de una psicomaquia, resulta claro que lo representado en el aposento de Ignacio es un conflicto psicológico (la conversión apoyada en la lectura) enunciado por las alegorías y el Ángel mientras el sujeto de la transformación permanece oculto. El aposento de Ignacio, identificado por el lecho adoselado, cobra de este modo un nuevo significado: es el espacio de la conversión, de un modo novísimo de conversión que nada tiene que ver con el ascetismo de Magdalena, ni con el martirio de los primeros cristianos, ni con el desengaño del mundo. Aquí, la conversión es un proceso de reflexión y aceptación meditada, acorde a las nuevas tendencias del cristianismo²⁸⁴.

4.4.3.2. Elementos escénicos sonoros

Como ocurre en el caso de muchos elementos visuales donde entre las acotaciones se atisba un profesionalismo en la concepción de la representación, en el caso de los elementos sonoros se puede apreciar el mismo cuidado en especificar modos y duración de ruidos y música. Los elementos sonoros pueden separarse en tres grupos funcionales en la *Vida de san Ignacio*: unos simplemente son indicios de acciones; otros, más ligados a la construcción visual del espacio,

²⁸³ Padilla Zimbrón anota: “Literalmente estos versos dirían: y vea en el corazón deste mártir *la piel* de Jesús en un Ignacio. Metafóricamente se refiere al rol que va a adquirir Iñigo con su conversión: va a ser, al igual que Jesús, un cordero que luchará en contra del pecado” (Padilla Zimbrón, *Vida de san Ignacio...*, *op. cit.*, p. 100). El uso de ‘tusón’ se presta al juego semántico y a la connotación: Jesús es una oveja, un cordero e Ignacio, como el mártir, se protege con esa zalea divina; pero tal vez ‘tusón’ se refiera aquí también al distintivo de la Orden del Toisón (un carnero —el vellocino de oro— colgado de un lazo rojo) que el mártir y ahora Ignacio ostentan como distintivo de la “orden” de Cristo. Sin embargo, me parece que la comparación de Padilla Zimbrón entre Ignacio y Jesús no es acertada; pienso que es claro que si hay comparación, ésta es con el mismo mártir que usa “tuçón” (el sujeto de “gana” y “da” debe ser, por tanto, “deste mártir” y no Jesús). El problema, en este caso, se debe a las diferencias en la puntuación del verso.

²⁸⁴ En el *Triunfo de los santos* se ve el mismo mecanismo de convencimiento: Constantino percibe la naturaleza del portento gracias al cual venció a Maxencio, pero pide una explicación más detallada antes de aceptar el cristianismo como fe. Me parece que estos dos ejemplos de una conversión racionalmente aceptada indirectamente señalan, con halago, la labor pedagógica jesuita: la oratoria sagrada, la argumentación, todos los saberes a los que los docentes jesuitas dedicaban buena parte del día.

contribuyen a la ambientación del espacio dramático; finalmente, la música puede considerarse, en algunos casos, como parte de la categoría previa, aunque es también un recurso “decorativo” del espacio por cuanto enriquece el momento de representación.

Los indicios sonoros quedan relacionados con la salida a escena de otros personajes, como cuando el primer Coronel dice “Ruido siento” (I, i, 1, f. 6r) y consecuentemente sale un sargento acompañado de soldados, o cuando Engaño percibe ruidos en otro lugar de la casa y afirma que “entra jente en el salón” (II, iii, 1, f. 28v) y vemos a continuación los dos pajes de corte que burlarán a Devaneo y Engaño. Asimismo son indicios de acontecimientos fuera de escena elementos como aquél indicado en la acotación que dice “*estalla de repente el aposento*” (II, iv, 1, f. 34v) donde debían estar Engaño y Devaneo; los pajes forasteros cuentan posteriormente su percepción del hecho sonoro y uno hace un chiste homófono:

PAJE 1º ¿Oyste al caer de la luna
lo que’stos techos crugían?
Mi cama, trocada en cuna,
todos los diablos a una
parece que la mecían.

PAJE 2º Dos duermen allí.
(II, v, 1, ff. 36v-37r)

El primero de los ciegos (que sale solo, según la didascalia explícita) oye también ruidos —“gente oygo” (III, i, 1, f. 42r)— y a continuación “*Salen el ciego segundo con su gomecillo*” (III, i, 1, f. 42r). De igual manera son indicios de acciones fuera de escena las llamadas de leva que anuncian asimismo el final de la primera parte de la *Vida de san Ignacio*:

ZELO Sí, que la pieza de leva
llama a la gente a la orilla
y el piloto, ya en su silla,
tendida la carta lleva.
(*Suena la primera vez la piesa de leva*)
(V, iv, 2, ff. 89r-89v)

IGNACIO
Dudo en lo que el cielo ordena.
Viva o muera, ase de azer
aprieta que a recoger
la segunda salva suena.
(*Suena segunda vez*)
(V, iv, 2, f. 90r)

Estos dos ejemplos son muestra de la vacilación en las categorías propuestas al inicio, porque si bien las acotaciones remiten a acciones que ocurren fuera de escena, las didascalias implícitas contextualizan los sonidos de la leva de modo que formen parte del espacio descrito en el discurso de los personajes: cerca del mar, a punto de embarcarse Ignacio, la leva sólo puede referirse a las salvas que hacen los cañones para anunciar la partida de la nave²⁸⁵.

Son más claros, en cambio, los apoyos que como soporte en la construcción espacial dramática representan los elementos sonoros en las escenas bélicas del primer acto, concretamente en la escena tercera. Una de las acotaciones —“*Tocan caxas*” (I, iii, 1, f. 11v)— pide hacer sonar un instrumento que generalmente se asocia con la guerra. Las voces que se oyen dentro del castillo —“*Suenan del castillo, con una algarasa distinta, estas voces*” (I, iii, 1, f. 11v)— marcan el inicio del combate entre españoles y franceses no sólo por una nueva presencia acústica (“algarasa distinta”) en coordinación con las cajas, sino por el discurso que se sigue y desarrolla el tema de la escena:

Al arma, al arma. Alerta. Ola.
Que sierra el escuadrón. Alerta, alerta.
(I, ii, 1, f. 11v)

Durante la segunda aparición de la misma escena ocurren algunas alternancias entre sonidos y silencio que las acotaciones marcan con claridad y en lugares precisos de la representación. La acotación que indica que “*Pelean un rato ambas partes hasta que de la banda del francés suena esta bos tocando las caxas a recoger*” (I, iii, 2, f. 12r) da inicio a la representación del combate entre franceses y españoles que ha de acompañarse de la repetición de una octava real —“*La pelea a de ser mientras se dice la otava de arriva*” (I, iii, 2, f. 12r)—; el ritmo de la octava viene dado por la estructura métrica de la misma, pero también por las dos voces, España y Francia, que recitan alternadamente una línea de la estrofa con lo cual se refuerza el aspecto sonoro de la lucha, sin contar con que el sentido semántico de la octava implica solemnidad. Sin embargo, poco después, otra acotación pide algo más: “*Este segundo asalto ha de ser sordo, sin hablar palabra*” (I, iii, 2, f. 12v). El paso de un momento donde el ritmo y la presencia de elementos sonoros están acotados hasta otro donde el silencio se impone como

²⁸⁵ Padilla Zimbrón se detiene en un escena marítima semejante en la segunda parte de la *Vida de san Ignacio* y nos recuerda que “Era muy común que los sonidos de disparos se hicieran con quema de cohetes o, en su defecto, con un arcabuz” (*Teatro jesuita novohispano..., op. cit.*, p. 156).

condición de la actuación refleja de nuevo el carácter excepcionalmente profesional con que se planea la puesta en escena de la *Vida de san Ignacio*. El silencio que se pide durante la representación del asalto aumenta la tensión dramática de la escena, la cual sólo se interrumpe momentáneamente con las participaciones de Ignacio y el General para volver enseguida a un tercer asalto (el definitivo para la victoria francesa) que la acotación codifica también en su aspecto sonoro: “*Este tercer asalto al principio es sin hablar, después se continúa con las voces siguientes*” (I, iii, 2, f. 13v). Notable resulta la didascalia explícita con que se cierra la caída de Pamplona, pues se enfatiza la necesidad de una coordinación de elementos sonoros para marcar el cierre de esta parte de la obra: “*Acavan las voces y juntamente el ruido de la guerra a uno*” (I, iii, 2, f. 13v).

La música se reserva para la ambientación espacial en aquellas escenas donde aparecen personajes celestiales. Al parecer, el aspecto musical al que me he venido refiriendo corre a cargo de un conjunto de instrumentos —“*de repente, al son de dulce música*” (I, iv, [1], ff. 17v-18r)— y de un coro que canta y al que acompañan otras figuras. La música sirve como denotación de la divinidad y, en este sentido sobrenatural, tiene efectos directos sobre los personajes y sus acciones tales como el consuelo que da a Religión y Celo quienes, afligidos por el dolor de ver casi muerto a Ignacio y en peligro el cristianismo, recuperan el ánimo al oír música —“*A este son se levantan la Religión y el Zelo como confortados con esta música celestial*” (I, iv, [1], f. 18r).

La técnica dramática de la *Vida de san Ignacio* también queda de manifiesto en la coordinación entre movimientos de los personajes en escena, los recursos tramoyísticos y la música. Mientras el Coro canta, el Ángel custodio de Ignacio baja al escenario —“*En el espacio deste Choro baja con grande majestad de lo alto el custodio de Ignacio; llega al tablado con los pies a lo último de la música*” (I, iv, [1], 18r)— y con esta presencia concluye el primer acto. El coro no tiene en esta obra el definido carácter clásico que se le había dado en textos como la *Tragedia de san Hermenegildo*; más bien se trata de un elemento incidental al que se recurre para enfatizar lo extraordinario. Es recurrente, por ejemplo, que las apariciones marianas acaecidas en la *Vida de san Ignacio* tengan casi siempre un acompañamiento coral —dos casos: “*Aquí baja la Virgen nuestra señora con su hijo en brazos y mientras vaja hace la salva el choro*” (II, iv, 1, f. 35r) y poco más adelante se dice: “*Vase desapareciendo la Virgen al compás del siguiente choro*” (II, iv, 1, f. 35v)— y seguramente uno instrumental, como demuestran acotaciones posteriores: dentro del templo y con la Virgen de Monserrat presente, los nueve ángeles que armarán a Ignacio

“*Bajan [...] dançando al son de la siguiente música*” (III, iii, 2, f. 52v). El baile, pausado en momentos específicos mediante acotaciones (dos veces se indica que “*Para la dança*”), continúa pero ahora se pide hacer cambios en las formas de acuerdo a las coplas que canta el Coro —“*Torna la dança segunda y guíala el custodio. En esta mudança apenas ay copla cantada que no tenga alguna mudança o diferencia [en] la dança*” (III, iii, 2, f. 53r)—. La danza que organizan los ángeles tiene como objetivo ir armando a Ignacio y luego, en otro momento y otra vez con baile y música, lo irán despojando de las prendas que le habían colocado de acuerdo nuevamente a las directrices que va dando el Coro en su discurso: “*En esta mudanza postrera levanta buelo desarmado y quitándole cada ángel la pieça que la puso quando la copla que se canta lo diga*” (III, iii, 2, f. 58r). Una donación similar aparece en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*.

4.4.3.3. Descripción e identificación de personajes

De entre los medios por los cuales se individualiza una serie de personajes en la *Vida de san Ignacio*, el vestuario es el más usado y mediante el cual los actores ofrecen varios niveles de significado a sus personajes: tanto para identificar a un personaje frente a otros en una jerarquía, como para revelar al espectador una intención oculta para otros personajes (como cuando las entidades malignas disfrazan su condición). En algunos casos, la referencia al vestido no es explícita en las acotaciones, sino sobreentendida como realidad obvia en la representación; en otros, hay una doble marcación del hecho: en voz de los personajes y en las acotaciones.

Un primer ejemplo de la complejidad que puede adquirir el elemento vestuario en la *Vida de san Ignacio* aparece al inicio de la misma, cuando el Maese pide que un sargento vaya a Vizcaya y, poco después, la acotación indica que “*Sale el sargento mayor con pocos soldados que parescan bastantes*” (I, i, 2, f. 5r). La forma de indicar al público quién es quién en el orden militar de un ejército extranjero, sin necesidad de apelar al nombre del otro sino al cargo en la escala militar, implica una caracterización construida tanto sobre elementos visuales reconocibles del rango de cada individuo implicado en el desarrollo de la escena, como en el hecho mismo de dar una orden a otro, lo cual establece la subordinación. Esto es cierto sobretodo en las escenas de guerra, donde hay varios actores al mismo tiempo en el escenario y el espectador no debe confundir los personajes principales; por eso, una acotación como “*I en el fuera de la multitud de soldados: General, Sarjento Mayor, Alferes, C[aballero] el de España y en el castillo el Castellano*” (I, ii, 3,

f. 11v) revela la confianza depositada en el vestido como medio para comunicar una identidad específica que no parece revelarse en este caso por medios lingüísticos; de hecho, es sólo más adelante cuando se hace referencia a la voz como otro recurso de caracterización para distinguir a españoles y franceses en el combate: “*Ignacio, Francia y España distingán las voces de uno y otro bando en esta sena que contiene el serco y asalto del castillo de Pamplona*” (I, iii, 1, f. 11v). Sin embargo, la problemática que plantea el vestuario en estos ejemplos no implica ninguna significación vertebral para el desarrollo dramático de la obra, sino necesidades del montaje que debe resolver el director; esto no significa, sin embargo, que deba minimizarse el peso significativo que tales marcas visuales conllevan en la organización de escenas particulares, pues más bien muestran los múltiples problemas de caracterización a los que debe enfrentarse quien toma a su cargo la puesta en escena y la forma en que los ha planteado el autor de la obra.

De importancia para el desarrollo de la obra es el vestuario de las alegorías Devaneo y Engaño, quienes salen a escena caracterizadas por un vestido particular. Como ocurre siempre que se emplea el recurso alegórico, los personajes deben explicar los rasgos del atuendo que los identifica para dejar claro el significado de lo que representan. Las indicaciones sobre los rasgos de vestuario del Engaño y Devaneo son abundantes en las didascalias implícitas, como resultado de una identificación mutua que una alegoría hace de la otra. Devaneo sale con un pandero que tira y recoge (I, i, 3, f. 7r), usa gorja —“Engaño, de gorja voi/ quen la corte donde estoi” (I, i, 3, f. 7r)—, es joven —“ENGAÑO: Moço te veo” (I, i, 3, f. 7v)— y usa afeites —pregunta el Engaño: “¿Cuál es tu nombre, afeitado Devaneo?”, y éste responde: “Sí, que soi, quando me pinto/ (si pinto vien), vien pintado;/ mal çierto si me despinto” (I, i, 3, ff. 7v-8r)—; todos estos rasgos (juventud, vanidad, diversión) caracterizan a Devaneo y se ligan a un espacio: la corte. Para el Engaño hay menos marcas distintivas del oficio que desempeña en la corte, pero son suficientes para identificarlo como un tipo constante en el teatro del siglo XVII: es viejo —“Viejo estás” le dice Devano (I, i, 3, f. 7v)— y parece vizcaíno —Devaneo critica “quen traje de biscaíno/ ande el Engaño es error” (I, i, 3, f. 7v)—. La referencia al “traje de vizcaíno” es ambigua en cierto sentido porque puede servir para significar el oficio de secretario fiel²⁸⁶ que Engaño desempeña en la corte (lo que explicaría su

²⁸⁶ Sobre el vizcaíno como secretario véase “La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 1999 (DE <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/secretos.html>>, 19 de febrero del 2004), de Elena del Río Parra. Del Río recuerda que Herrero García apuntaba en sus *Ideas de los españoles del siglo xvii* (Voluntad, Madrid, s. a.) la relación entre los términos “vizcaíno” y “secretario”, al menos en el ámbito

presencia en el mismo espacio que Devaneo), pero no elimina el sentido cómico que el vizcaíno como personaje bobo tiene en géneros como el teatro breve²⁸⁷. Es importante identificar a estos personajes como miembros de la corte (Devaneo tiene marcas de vestuario claramente vinculadas con ese ámbito, mientras que son más oscuras y ambiguas las que indican la pertenencia de Engaño al mismo espacio) y clasificarlos como elementos negativos desde el principio porque adelante se les verá disfrazados de pajes de guerra —así lo afirma el Engaño: “En guerra, en paz, como buenos/ pajes iremos detrás” (I, i, 3, f. 9r)— y vestidos como soldados —“*salen los dos pajes de Ignacio: Engaño y Devaneo aturcidos i en ábito de soldados*” (I, iii, 3, f. 13v)—. El contraste que se consigue al desfasar la conducta del guerrero de las expectativas creadas por el “*ábito de soldados*” tiene como referente a Ignacio, que queda herido en combate tras dar muestras de su valor; los pajes, por el contrario, abandonan la batalla ridiculizándose en su huída:

ENGAÑO	¡A huir, a huir!
DEVANEEO	Ola, aguarda.

	Mal agüero, por mi fe:
	Ignacio de pie quebrado
	y el Engaño desmayado

ENGAÑO Ala,
	que truena otra bes la bala.
	¡Huir que aún dura la guerra!
	(I, iii, 3, f. 13v)

Otras indicaciones referentes a la gestualidad de los pajes contribuyen a la creación de su identidad cobarde y traicionera, como el paso inseguro que demuestra su miedo —“¿Otro? Mira como vas/ que yo sin caydas voi” (I, iii, 3, f. 14r), alardea Devaneo—. Sin embargo, una vez que

literario; como ejemplos indica que Baltasar Gracián hace referencia a un vizcaíno como elección lógica para el oficio de secretario y Cervantes pone en la corte de Sancho a un secretario que dice saber leer, escribir y es vizcaíno (la nota al pasaje II, 47 del *Quijote* dice: “Era hecho bien conocido la abundancia de secretario vizcaínos ‘vascos’, dato que a menudo se explicaba por su lealtad y fidelidad, cortedad de palabra y buena letra”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, p. 1008, nota 26).

²⁸⁷ También es Cervantes quien ofrece una muestra de esta otra concepción sobre el vizcaíno en su entremés titulado *El vizcaíno fingido*: Solórzano, al referirse al supuesto vizcaíno que planea desplumar con ayuda de las prostitutas Brígida y Cristina, dice que “es un poco burro, y tiene algo de mentecato” (Cervantes Saavedra, *Teatro completo*, op. cit., p. 786).

se despojan del disfraz de pajes y soldados asoma su naturaleza maligna, como indica la acotación que dice “*Salen ya sin reboços de pajes el Devaneo y Engaño, en trajes de figura horrible*” (III, ii, 1, f. 45v). La identificación definitiva de las alegorías con elementos demoníacos tiene implicaciones significativas desde una perspectiva didáctica: la corte y la guerra son los terrenos donde se asientan Engaño (el doblez, el oportunismo, la alcahuetería son rasgos de varios secretarios lopescos) y Devaneo (el placer), es decir, son terrenos donde el mal se mueve oculto bajo disfraces que difícilmente reconoce quien asiste a ellos²⁸⁸.

Devaneo y Engaño sufren un cambio extraordinario en el segundo acto. Para corresponder a la identificación que de ellos hacen los pajes forasteros —“PAJE 1º: ... los provincianicos/ terciarán también” (II, iii, 2, f. 28v)—, las alegorías cambian su sintaxis a una modalidad que responde a la tipificación del rústico vizcaíno que parecen representar en ese momento —o así los ve el Paje 2º, quien se dirige a ellos diciendo: “Viscaínos de oro:/ ¿qué me pagaréis/ si os enseñó un juego/ que hace de uno, tres?” (II, iii, 2, f. 29r)—, como muestra Devaneo usando formas verbales equívocas (“¿Qué quieres apuestas?”), infinitivos en lugar de verbos conjugados (“No haçer otra vez/ el treta conmigo”), confundiendo géneros entre artículos y sustantivos, traslocando sujetos y predicados, usando pronombres personales como formas enfáticas (“Piernas yo abriré”, II, iii, 2, f. 30v).

La detallada caracterización de estos personajes alegóricos a través de varios cambios de vestuario (pajes, soldados, demonios y, en el último acto, grumetes²⁸⁹; el Engaño como vizcaíno y el Devaneo como cortesano y enfermo) tiene como finalidad resaltar los rasgos profanos de

²⁸⁸ Cristóbal de Villalón censura la guerra, cualesquiera que sean sus principios y justificaciones, porque causa la condenación de los hombres que participan en ella al morir en pecado: “en juegos, blasfemias, hurtos, ninguna guarda en los preceptos de la iglesia, ni religión, ni enemistades, iras, enojos, pasiones, luxurias, robos, sacrilegios y adulterios” (*El Crótonon*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 344-345).

²⁸⁹ La relación del Engaño y Devaneo con el mar podría tener sentidos semejantes a los que se establecen con la corte y la guerra. Basta recordar que en la *Vida de san Eustaquio* no se ofrece una imagen halagadora de la gente de mar, sino al contrario: son quienes tratan de asesinar a Eustaquio y de abusar de su mujer. Esta imagen del marino, al menos en las regiones españolas (que no en los dominios de Portugal), parece tener algo de sustento, como puede verse en la observación de Henrique Dias cuando dice que “e assim cá todo o bom soldado, ou os mais deles que a isto se lançam, navegam e mandam melhor que eles todos, por onde são tidos os homens do mar nestas partes em mui pouco, e valem menos e são bem diferentemente estimados que em Portugal; cousa por certo mui bem merecida neles. E por ser gente mui sobre si, de pouco amor e caridade e de muito menos verdade, nos maiores perigos e tormentas não tem conta com Deus e seus Santos; pelo que, com muita razão são chamados de Ludovico Vives, todos os mareantes, *fex maris*” (*Relação da viagem e naufrágio da nau S. Paulo que foi para a Índia no ano de 1560 de que era capitão Rui de Melo da Câmara, mestre João Luís, e piloto António Dias; escrita por Henrique Dias, criado do senhor D. António Prior do Crato*, en Bernardo Gomes de Brito, *História trágico-marítima*, anotada, comentada e acompanhada de um estudio por António Sergio, Sul, Lisboa, 1955, t. 2, p. 37).

Ignacio. En la escena segunda del primer acto, Ignacio debe salir *“bestido a lo soldadesco, mui gallardo, como que ba de la corte a socorrer a Pamplona”* (I, ii, 1, f. 9v), lo que lo ubica en dos espacios reconocidos por su pecaminosidad: el campo de guerra y la corte. Se le caracteriza también por sus actitudes decididas en el combate, pues frente a los españoles que retroceden ante el ataque —“ya nos muestran los míseros cercados/ flojas las armas y los pechos fríos”, afirma el General francés (I, iii, 2, f. 12r)—, Loyola hace alarde de su coraje: “Daos partido todos que yo juro,/ por la ffee que a mi Rey y sangre he dado,/ de hacer pie en las almenas deste muro” (I, iii, 2, f. 12v). El General destaca este rasgo de carácter: “Bravo coraje: brioso atrevimiento/ muestra el mancebo generoso” (I, iii, 2, f. 13r). Se pide, en una acotación, que el actor demuestre esta misma actitud: *“Recístele Ignacio balerosamente hasta que quebrado el pie, cae”* (I, iii, 2, f. 13v).

El cambio de actitudes de Ignacio durante el segundo acto empieza precisamente con el cambio en su ropa: aparece en cama con *“una ropa de lebantar”* (II, iv, f. 32r), lo cual contrasta con su presentación en el acto anterior vestido para la guerra. La nueva actitud del convaleciente está marcada por acotaciones donde se pinta a un hombre compungido —*“Pónese a llorar”* (II, iv, f. 33v)—, meditativo —*“Aquí muestra suspenderse Ignacio muy pensativo”* (II, iv, f. 33v)—, devoto —*“híncase de rodillas”* (II, iv, f. 34v)—, sin perder el brío demostrado anteriormente en combate —*“Salta agora de la cama con gran denuedo”* (II, iv, f. 34v)—. Los tres primeros modos enumerados serán objeto de comentario para el tío de Ignacio, quien se asombrará por el contraste en su sobrino:

Aquellos ojos con continuo llanto,
 el resuello en suspiros repartido,
 la grave suspensión del nuevo encanto,

 toda la noche en vela, arrodillado
 (II, iv, 1, f. 38r-v)

El proceso de conversión anunciado en el acto segundo por el cambio de conducta y vestuario se hace patente en el tercero teniendo como eje nuevamente el vestuario. Ignacio se desprende de varios objetos que conforman su atuendo: da a sus criados, Engaño y Devaneo, una cadena de oro (III, i, 2, f. 44r); un cintillo de esmeraldas con que decora su sombrero, las plumas del mismo y una banda de seda las entrega a los dos ciegos que encuentra en el camino (III, i, 3, ff. 44v-45r). Más adelante, frente a la iglesia de Monserrat, se realiza un proceso de gran

significación: Ignacio se desnuda poco a poco, enumerando el valor mundano que representa cada prenda de la que se despoja. La enumeración es detallada: se desprende de la capa (que sustituirá el cielo), el sombrero (innecesario por la omnipresencia de Dios), la espada y la daga (lazos de un soldado con el mundo profano), el cuello (“peso/ de tanto hierro”, III, ii, 2, f. 47v), el calzado (con lo que pretende volver a la inocencia), las ligas (hilos vanos), la camisa (obstáculo del cuerpo); debajo de la camisa queda al descubierto “*un saco de anjeo*” (III, ii, 2, f. 48r) del cual también se despoja. La donación del vestido ahora semantizado con sentidos específicos relativos a una forma de vida que Ignacio desprecia se dan al “*pobre desarrapado*” (III, ii, 3, f. 49r) que pide la acotación de la siguiente apariencia, con lo cual se origina un nuevo proceso pero inverso al anterior: la acotación indica que el pobre “*Ba recogiendo, remirando los vestidos*” (III, iii, 2, f. 50r) y en una de sus líneas resalta la calidad de las prendas que Ignacio le ofrece y da un sentido escatológico a ese desprendimiento:

Precioso vestido. Es cierto
que quien desto se despoja
obvio a la mar se arroja
o a la sepultura muerto.
(III, iii, 2, f. 50r)

La conversión de Ignacio se confirma con los accesorios que varios ángeles le van colocando mientras está en éxtasis. Como en el caso anterior, la colocación de cada prenda está acompañada por una explicación del significado del objeto con que se viste a Ignacio: un ceñidor de perlas, una cruz de rubíes, alas en ambos brazos, un pectoral de diamantes, una palma, una corona, collar de oro y un Cristo colgando del mismo (III, iii, 2, ff. 54r-55r). El vestido simbólico no es permanente, pues los ángeles consideran “questá más seguro el oro/ quanto está más escondido” (III, iii, 2, ff. 57v) y comienzan a quitar cada cual la prenda que le había colocado. La ropa con que finalmente sale Ignacio de la iglesia de Monserrat no está indicada en las acotaciones, sino en el discurso del Alguacil que lo busca para aclarar la situación del Pobre: “De su mano/ os tenga el mesmo, romero” (III, iv, 3, f. 61v), puesto que Ignacio pretende ir, como peregrino, a Jerusalén. A partir de este momento, las siguientes intervenciones de Ignacio serán en este hábito, como demuestra la observación del Senador italiano que lo recibe en su casa: “pienso que un romero/ solo me ha de valer un cielo entero” (V, iii, 1, f. 87v).

La presentación de otros personajes parece más sencilla, como en el caso de los dos ciegos y un lazarillo que salen a escena en el tercer acto. La primera acotación de la escena inicial del tercer acto pide “*Dos pobres y un gomecillo*” (III, i, 1, f. 42r). Suponiendo que la *Vida de san Ignacio* sigue, para este escena, un modelo picaresco como el presentado en el *Lazarillo de Tormes*, los pobres deben de ser ciegos viejos y el gomecillo más joven que el anciano a quien guía. El lazarillo es inconfundible en sus actitudes: respondón, vengativo (pues se cobra los coscorriones que le propina su amo haciendo que éste tropiece con el segundo ciego), independiente y desvergonzado (luego de su desquite, avisa a su ciego que volverá por él para la tarde). No parece ocurrir lo mismo con los dos ciegos, quienes se identifican mutuamente por sus nombres en la cuarta aparición (el primer ciego lo había hecho casi inmediatamente después de salir a escena —“Gente oigo. ¡Olgera, Pelaio!”, III, i, 1, f. 42r—):

CIEGO 2°	Ola, Pelayo.
CIEGO 1°	¿Qué ay, Blas? (III, i, 4, f. 45r)

Asimismo es bastante parca la presentación de los “*Dos pajes forasteros*” (II, iii, 2, f. 28v) que aparecen en la escena tercera del segundo acto, seguramente acompañantes del Duque que visita a Ignacio y, por tanto, pajes de corte aprovechados y astutos. Engaño se refiere a ellos como “los muchachos de palacio” (II, iii, 3, f. 31v) y las apuestas que se hacen sobre las ropas de los mismos —el primer paje ofrece sayo y capa: “Apostaré el saio [y] la capa/ que hos ago uno tres” (II, iii, 2, f. 30v)— parecen indicar que son de valor o al menos tan valiosas como las de Engaño y Devaneo, ya que ambos pajes valoran las prendas de las alegorías: “Vuen pelo les cubre”, dice el primero y su compañero replica “Ya los pelaré” (II, iii, 2, f. 29r).

Igual de escuetas, pero no menos eficientes y claras, resultan las caracterizaciones del Demonio (a quien se vincula claramente con el reptil de las fuentes bíblicas —exclama Engaño: “Horrendo espíritu,/ armada ya de tus escamas hórridas”, IV, i, 1, f. 61v, y una acotación indica que “*Huye la culebra*”, IV, ii, 1, f. 69v—), de Jesucristo (“*Jesucristo, Nuestro Señor, en traje de peregrino se le pone delante a Ignacio*”, V, ii, 2, f. 84v, refiriendo de este modo el origen de la presentación que Ignacio hacía de sí mismo como “peregrino” en su autobiografía) y de los “*niños de la escuela*” (V, i, 1, f. 79v).

Algo más elaborada resulta la caracterización valorativa del Pobre mediante el vestido. Las acotaciones enfatizan su presencia en oposición a Ignacio vestido con elegancia, como se

dejó antes dicho. La importancia del vestido como objeto de estatus y marca de calidad moral aparece aquí cuando dos corchetes prenden al Pobre y argumentan sus sospechas tanto en la apariencia del sujeto —“Vos sois el desarrapado./ Llamaos, rompido ladrón”, dice uno de ellos (III, ii, 4, f. 51r)— como en un hato de ropa cuyo lujo no parece corresponderle —“Y doi por el costalejo,/ a buen tino, cien escudos”, observa el mismo corchete (III, ii, 4, f. 51r)—. Por oposición, resulta significativo, por no decir milagroso, que el Alguacil no prenda a Ignacio y lo deje seguir su camino al reconocer en él dos características que dan validez a su palabra de haber regalado aquella ropa al Pobre: “Parece cavallero,/ al menos es buen cristiano” (III, iv, 3, f. 61v).

Resulta problemática la caracterización de los enfermos que entran para consultar al Médico. La escena en sí es también una representación de tipos, pero la identificación de los mismos mediante el anuncio del Mayordomo y la descripción que cada uno hace de su sintomatología no deja en claro si hay en todos una caracterización de los males referidos visible para el público o si se trata de una escena donde lo cómico se genera a partir del mero hecho discursivo. El Mayordomo identifica por su nombre a cuatro de los enfermos, tres de ellos con un gentilicio que parece relacionar al tipo con el malestar que declara (un italiano, un francés, un mexicano); al mexicano reserva un trato diferente, recitando con elocuencia una presentación que parece basarse en un negocio sencillo del individuo, con lo que se revela una imagen de este personaje como pretencioso:

MAYORDOMO Aurelio Papelillos, el de México,
debajo los portales de la Iglecia
Mayor, número dies, ...
De tienda a casa, una pared en medio.
“Polvos ricos de olor fino aromático”.
(IV, i, 2, f. 64r)

Toda la carga semántica negativa que en el Siglo de Oro se atribuye al médico está presente en el personaje tipo que sale a diagnosticar²⁹⁰. El hecho de recurrir a un personaje cuya fama lo precede parece facilitar la labor identificatoria del espectador: no hay marcas de ningún tipo que permitan definir el vestuario o el aspecto del Médico (como ocurre en el caso de su Mayordomo, quien se describe a sí mismo como portador de un hábito y con “largas canas

²⁹⁰ Sin ir más lejos en la tradición que denigra al médico, recuérdense las dos brevísimas pero tremendas presentaciones de este personaje como verdugo que hace Quevedo en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 163, 244-245).

cándidas”, IV, i, 2, f. 68r), pero es inconfundible por su lenguaje abundante en terminaciones latinizantes como ‘-ere’ e ‘-ibus’ —para decir que el paciente no tiene remedio por dentro ni por fuera, pues es una masa de grasa (zulaque) y polvo (“polvo eres y en polvo te convertirás” se dice), el médico exclama: “¡Vivit dominus!, que intrincere y extrincere/ es este hombre un pútrido cadávere/ con sulaque amasado de pulveribus” (IV, i, 2, f. 65r)—, neologismos disparatados —“Es una borrachera vinagrífera,/ es una sosimonia cochínífera,/ es una inbención toda diablífera” (IV, i, 2, f. 64v)—, un esdrújulo continuo y el empeño en curarlo todo con cierta mezcla de polvos. Pero el médico hace comentarios sobre la apariencia del mexicano en quien el espectador identifica el incurable vómito negro (mal típico entre los recién llegados al puerto de Veracruz) y esto demuestra la problemática acerca de cómo han de salir a escena algunos personajes, ya que la didascalia “Pues miren qué figura, ¡vivit dominus!/, que parece valcero de la Estigia,/ que sale vomitando espumas hórridas” (IV, i, 2, f. 64r) parece referir a elementos icónicos del vestuario.

En general, los comentarios de los pacientes sobre sí mismos indican males ocultos, como los “currículos/ que ormigean acá dentro los tuétanos” del francés (IV, i, 2, f. 65v), síntomas de una osteoporosis avanzada por su estado sifilítico, o el “raviioso mal de estómago” de Sebastiano Trípolo, probable glotón (IV, i, 2, f. 66r); pero también están las marcas visibles de la enfermedad del italiano Cesare Alexandro, cuya flaqueza (el estreñimiento del cuerpo) y deformaciones (las manos como garfios) son más bien producto de un espíritu codicioso atribuido a los italianos²⁹¹: “Todo el humor del cuerpo tengo estítico:/ encojidos los nerbios, el estómago/ apretado, las manos gafas” (IV, i, 2, f. 63r).

A modo de conclusión para este apartado, quiero señalar algunos puntos importantes. En primer lugar, es muy claro que la *Vida de san Ignacio de Loyola* sobresale del resto de los textos presentados, pues sus didascalias son mucho más abundantes y éstas se refieren a todos los

²⁹¹ En el entremés cervantino arriba citado, Brígida y Cristina hablan irónicamente de la imagen que se tenía de los banqueros genoveses alrededor de 1611; es interesante la imagen de las manos como garras de ave de presa:

CRISTINA Mejor fuera que te hubieras encontrado con un ginovés, que te diera trescientos reales.

BRÍGIDA ¡Sí, por cierto! ¡Ahí están los ginoveses de manifiesto y para venirse a la mano, como los halcones al señuelo! Andan todos malencónicos y tristes con el decreto (*El vizcaíno fingido*, en *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 788).

aspectos de la escena: especifican la finalidad que se busca con la música, las variedades de vestuarios, las modalidades de la danza. Hay, en segundo lugar, una frecuente exigencia para lograr la sincronización de los elementos de la escena (música y tramoya, música y danza, etc.) que ha quedado registrada en el mismo texto mediante la coordinación de didascalias implícitas y acotaciones. Se recordará que la sincronización didascálica estaba registrada en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, pero no con la frecuencia con que se hace en esta obra. Ese proceso de creación textual que se perfilaba en la obra de Cigorondo está decantado en la primera parte de la *Vida*. Finalmente, me parece que el punto de vista del creador de la *Vida* supera con mucho el que despuntaba en la *Comedia de san Francisco de Borja*. Creo percibir, en medio del conjunto de didascalias, la visión panóptica del autor, una postura frente al hecho teatral que concibe tanto el lado del espectador, como el lado del director, sus necesidades, sus posibilidades. Una visión, a fin de cuentas, totalizadora, profesional en verdad.

4.5. La *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*

La selección de esta obra parecerá extraña a la naturaleza del trabajo, pero son dos razones las que me convencen de trabajar la *Égloga pastoril* de Cigorondo. En primer lugar, la naturaleza del tema, el nacimiento de Jesús, no es ajeno a la materia hagiográfica; autores como Ribadeneyra incluyen la vida de Jesús en sus hagiografías. En segundo lugar, el problema de la forma “égloga” parece estar resolviéndose en el siglo XVI. Sólo me ocupo de la *Égloga por el nacimiento del niño Jesús* por su temática crística-hagiográfica y no de las églogas de Llanos (piezas de celebración y conmemoración), ni del conjunto que conmemora el martirio del padre Acevedo y sus compañeros en Brasil que, aunque parece temáticamente afín a la modalidad hagiográfica, no ofrece un conjunto sólido de elementos didascálicos que nos haga atribuirle o considerar siquiera su carácter de representación dramática.

4.5.1. La égloga como género representable

Para López Pinciano, la égloga tiene peculiaridades notables, pero no ahonda en ella como género. Dice en su *Philosophia antigua poética* (1596) que los personajes de la égloga son gente rústica, que no suelen ser más de diez en conjunto y que poco se usa en ella de la metáfora como conviene a los personajes rústicos que pinta. El párrafo dedicado a la égloga no aporta más

información sobre este tipo de composición ni sus relaciones con espacios de representación. De hecho, la definición de “égloga” está en medio de la exposición de las “Seys [...] especies menores de las poéticas”²⁹², exactamente luego de la sátira y el mimo, pero antes de la elegía, el epigrama, el apólogo y la alegoría, todos ellos parte de una tipología que no parece tener relación alguna con una puesta en escena.

El hecho de que un género de tradición tan larga como la égloga se defina en un momento dado como un fenómeno teatral presenta problemas teóricos que aún hoy se abordan con parquedad²⁹³, es verdad, y así lo demuestran las afirmaciones de López Pinciano, además de que preceptistas medievales como Donato habían señalado el carácter dramático-representativo de las *Bucólicas* (y aún entonces el concepto de “representación” no parece haber sido una cuestión clara del todo), el carácter lírico y no representativo de la égloga coexistía con las posibilidades de representatividad de la misma —de ahí que Encina, al parecer, no tuviera inconveniente en reunir su lírica, traducciones y églogas bajo el mismo título de *Cancionero*—, sin que haya hasta ahora otra forma de determinar cuándo una égloga es lírica o dramática que el uso de los testimonios paratextuales de las piezas pastoriles sometidas a juicio. La atribución de carácter teatral o representable a la *Égloga pastoril* podría ponerse en entredicho por el fuerte peso lírico que el género arrastra desde hace siglos. Esta es la propuesta de Humberto López Morales referida al teatro medieval castellano y creo que puede aplicarse por igual a la égloga de Cigorondo:

el determinar cuándo una obra deja de ser un poético dialogado para convertirse en una pieza de teatro-diálogo, lamentablemente dependería de factores extratextuales: título que el autor (o el editor) haya querido dar a su creación literaria —diálogo, representación, égloga—, noticia de su puesta en escena, etc.²⁹⁴

²⁹² López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, op. cit., p. 498. El comentario sobre la égloga está en la página 505 de la misma edición.

²⁹³ Ejemplo de esta parquedad es el trabajo de Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Gredos, Madrid, 1959, donde se traza el proceso de expansión del modelo bucólico virgiliano desde las traducciones más tempranas (la de Encina) y las imitaciones, hasta la derivación del género en la novela pastoril (Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo). No hay en esta monografía un acercamiento a las prácticas de representación del género bucólico de las que el mismo Encina ofrece muestras reconocidas como pilares del teatro hispánico.

²⁹⁴ Humberto López Morales, *Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano*, Alcalá, Madrid, 1968, p. 111.

En este punto se hace necesario volver a la problemática del teatro medieval que arriba quedó señalada: ¿las églogas de Encina son teatro o piezas con un potencial elemento de representación? Alan Deyermond apunta lo que considera necesario para que una texto medieval pueda considerarse parte del género teatral —el carácter mimético, el diálogo, la tensión dramática, un argumento, un testimonio textual; son criterios optativos o más bien insolubles la música y los elementos icónicos— y exige, como López Morales, asimismo un “testimonio que certifique, en cierta manera, alguna posible representación escénica que se haya podido dar”²⁹⁵ de la pieza en cuestión. Varias de las églogas de Encina cumplen con las condiciones generales propuestas por Deyermond y con la que, a mi parecer, resulta decisiva: están encabezadas con un testimonio de su representación como en el caso de la *Égloga representada en la noche de la Natividad* (“Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala a donde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines”²⁹⁶) o la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* (se repite la indicación de la égloga anterior), lo cual no deja duda alguna de la puesta en escena de estas piezas aún cuando se incluyen en un todo que es el *Cancionero* de Encina.

Esta rigurosa caracterización del género dramático y de la égloga como género representable en particular pondría en tela de juicio el carácter teatral de la égloga de Cigorondo y de aquélla del padre Acevedo porque ninguna de ellas aporta la prueba definitiva de su representación si se busca con exhaustividad el testimonio paratextual que certifique su puesta en escena. Las de Llanos sí contienen en su presentación el término “representado” (así traduce el editor el *facta* que aparece en los títulos originales), la indicación del personaje para quien se representaron (seguramente presente durante la escenificación: los inquisidores y el padre Antonio de Mendoza) y señalan el lugar de la representación (en ambos casos el Colegio de San Ildefonso)²⁹⁷. La *Égloga pastoril* de Cigorondo salva todos los obstáculos porque su carácter teatral está dado por las didascalias que incorpora su texto.

²⁹⁵ Apud Mónica Poza Diéguez, “El concepto de teatralidad en el teatro medieval castellano”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, DE <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/teamedie.html>>, 19 de marzo del 2004.

²⁹⁶ Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Priego, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 97, 171. La dedicatoria de las dos églogas está hecha para Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba, e Isabel Pimentel, su esposa, lo que indica el carácter cortesano de las églogas de Encina.

²⁹⁷ Los títulos de las églogas de Llanos responden de nueva cuenta a un esquema tradicional desde su utilización por Encina, quien en su *Triunfo de amor* desarrolla un argumento donde “precisa la clase de obra que sigue (‘Representación’): nombra al autor, indica al espectador más ilustre que presencié su estreno (‘el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan, nuestro soberano señor’), enumera los personajes (el Amor, tres

Como es común para la égloga, los cuatro textos jesuitas mencionados arriba se caracterizan por su ambiente pastoril. Hay, de nuevo, diferencias que permiten marcar distancias entre cada texto: la *Égloga pastoril* de Cigorondo es quizá la más cercana a la definición del género tal como lo describe Pinciano, es decir, tiene sólo a pastores por personajes. Cigorondo sigue en este texto una forma tradicional de expresión usando el género égloga como derivación de los tropos eclesiásticos. Las de Llanos tienen una gran diferencia respecto a la de Cigorondo empezando por el lenguaje: el uso del latín limita el alcance de la égloga a un grupo específico de la comunidad novohispana y la proyecta hacia las composiciones líricas de la antigüedad clásica. Esta diferencia en los alcances de las obras refleja claramente la diferenciación que el género égloga había alcanzado en la Península durante el siglo XV: de la tradicional forma pastoril heredera de las escenificaciones religiosas, la égloga pasa a formar un elemento autónomo relacionado con las celebraciones palaciegas hasta que finalmente, a veces como mera construcción temática ya que no formal, se relega a una forma introductoria de obras más amplias, mejor construidas e indiscutiblemente representables.

La evolución de la égloga como género representable parece correr de la mano con la evolución de su figura principal: el pastor. Fernando Lázaro Carreter observa que el conocimiento de Virgilio y sus *Bucólicas* da lugar, en el teatro medieval no representable, a

- a) La utilización de los coloquios pastoriles con fines políticos (*Coplas de Mingo Revulgo*) [...]; b) El “descubrimiento”, por contraste, de los pastores locales, y la imitación ficticia —es decir, por quien no la habla— de su lengua; c) La sustitución de los pastores navideños del antiguo *Officium pastorum* por estos rústicos leoneses (F. Iñigo de Mendoza, Juan del Encina)²⁹⁸.

Al menos las églogas de Llanos —a las cuales no dudaría en llamar palaciegas si no fuera por el contexto colegial donde se representaron²⁹⁹— reflejan el uso del texto con una intención

pastorcillos llamados Pelayo, Bras y Juancillo y un escudero), delimita el espacio (una ‘dehesa vedada’) y resume la trama” (Rosalie Gimeno, “Estudio preliminar”, en Juan del Encina, *Teatro: segunda producción dramática*, ed., estudio y notas de Rosalie Gimeno, Alhambra, Madrid, 1977, p. 25-26). Gimeno señala que este modelo es típico.

²⁹⁸ Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval castellano*, Castalia, Valencia, 1958, pp. 50-51.

²⁹⁹ Lázaro Carreter (*ibid.* p. 51) opina que la obra de tema pastoril derivó hacia dos direcciones: una satírica y villanesca y otra palaciega; de esta última pone como ejemplo la *Égloga* de Francisco de Madrid.

política, ya que buscan halagar a los homenajeados. La de Cigorondo permanece en un estadio más primitivo, pero no por eso menos eficiente dramáticamente.

La relación entre lo político y lo literario en el género de la égloga tiene otro aspecto que debe tomarse en cuenta: el carácter alegórico del texto literario. Las églogas de Virgilio tuvieron un destino peculiar en cuanto a la lectura alegórico-cristiana que se hizo de ellas, especialmente de la égloga cuarta cuya promesa expresada pocas líneas adelante (el nacimiento de un niño que iniciará una edad de oro) confiere al texto una interpretación que intrigó a la Edad Media³⁰⁰. Encina traduce las églogas de Virgilio teniendo en mente la tradición interpretativa —Virgilio “introduze personas pastoriles: aunque debajo de aquella corteza y rústica simplicidad: puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos”³⁰¹—, y hace ajustes políticos: “estas *Bucólicas* quise trasladar trobadas en estilo pastoril aplicándolas a los muy loables hechos de vro. reynar”³⁰² y en el folio siguiente declara que “en quanto yo pudiere y mi saber alcançare: siempre procuraré seguir la letra aplicándola a vras. más que reales personas: y endereçando parte dello al nuestro muy esclarecido príncipe don Juan vro. bien aventurado hijo”³⁰³. El mismo efecto se consigue en las églogas jesuitas: la interpretación alegórica de las de Llanos también está condicionada desde el título mismo (Antonio de Mendoza no puede ser otro más que el pastor Dafnis al que todos esperan) y por términos lingüísticos relacionados con la Compañía (Lícidas canta y agradece a Dafnis “sociorum nomine”, es decir en nombre de los socios de la Societas Iesu o Compañía de Jesús). Más tradicional es el caso de la égloga de Cigorondo, cuya temática pastoril busca no el elogio de un personaje, sino fomentar la devoción: las profecías que recuerdan los pastores, los

³⁰⁰ Las apuestas interpretativas iniciaron en la misma antigüedad clásica pues la égloga cuarta “was thought to refer to the son of Octavian or of Octavia or of Asinius Pollio by the ancient commentators, and to the Nativity of Christ by Christian exegets” (Ronald E. Surtz, *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton University-Castalia, Madrid, 1979, p. 28).

³⁰¹ Juan del Encina, *Cancionero de Juan del Encina*, Real Academia Española, Madrid, 1989, f. 32r. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=9477>>, 23 de marzo del 2004.

³⁰² *Ibid.*, f. 31r.

³⁰³ *Ibid.*, f. 31v. El resultado es que, por ejemplo, la lectura de la primera bucólica está condicionada por directrices politizadas que establece Encina en el argumento de esta traducción: “Y en esta primera égloga se introduzen dos pastores razonando se el uno con el otro como que a caso se encontraron: uno llamado Melibeo que habla en persona delos cavalleros que fueron despojados de sus haziendas por ser rebeldes conjurando con el rey de Portugal que de Castilla fue alañado: [...] y el otro pastor que Títiro fue llamado habla en nombre delos que en arrepentimiento vinieron y fueron restituydos en su primer estado” (*ibid.*, f. 33r).

signos prodigiosos del cielo, todo hace que el texto se preste a una interpretación cristiana de gran sencillez pero por eso mismo de gran eficacia.

Para el siglo XVIII, cuando sale a la luz *La poética o reglas de la poesía* de Ignacio de Luzán (1737), la caracterización genérica de la égloga como drama parece uniforme. Dice Luzán que “Las églogas son también comprendidas en la clase de poesías dramáticas, porque [...] admiten todos los tres diversos caracteres o géneros de oración (que son los tres diversos modos con que hemos dicho poderse hacer la imitación)”³⁰⁴. La caracteriza por los elementos recurrentes: se habla del ganado, imita canciones de pastores, trata las costumbres, amores y riñas de los mismos y de “su vida feliz, libre de ambición y de fausto”³⁰⁵. Salvo una referencia a la égloga llamada *Il pastor Fido* del italiano Battista Guarini (la cual, dice Luzán, no se apega al criterio de sencillez sino que exagera el artificio y el ingenio de sus pastores), no hay ejemplos del género en español³⁰⁶. Nada añade explícitamente sobre la representación teatral de la égloga.

Textos como la *Égloga pastoril* de Cigorondo demuestran que los jesuitas novohispanos participaron en la construcción de la égloga como género dramático y que la temática del género produjo textos del tipo tradicional y del tipo cortesano.

4.5.2. Características

La *Égloga pastoril* se encuentra en los folios 168v-210r del *Cartapacio curioso* de Cigorondo. Está dividida en un argumento y cinco partes. Tiene una extensión de 1509 versos, además de cinco folios en prosa (ff. 196v-201r, casi la tercera parte del total de la obra).

Arróniz la transcribió con un criterio purista: respetó grafía (mantuvo el uso consonántico de <u>) y no acentuó ni puntuó modernamente. La obra no ofrece rastro textual que contribuya a una posible datación de la misma; sin embargo, Arróniz comenta que “En el momento en que Cigorondo escribe sus coloquios conmueve a las cortes italianas de Europa la batalla del *Pastor*

³⁰⁴ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía*, estudio de Luigi de Filippo, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1956, t. 2, p. 138.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁰⁶ A propósito de la égloga como género literario en Italia, véase el artículo de Luciana Borsetto, “L’egloga in sciolti nella aprima metà del Cinquecento. Appunti sul *liber* di Girolamo Muzio”, *Chroniques Italiennes*, núm. 3, 2003, DE <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/pdf72/L_Borsetto.pdf>, 4 de diciembre del 2005.

Fido de Guarino y su justificación de la tragicomedia ante Giason Denores”³⁰⁷. El *Pastor Fido* se publicó en 1590, lo que deja un margen muy amplio de tiempo (hasta 1611, año de la muerte de Cigorondo) como para afirmar nada sobre la posible fecha de composición de la *Égloga pastoril*. Además, la obra de Guarino es parte de una tradición que ya se conocía en España, por lo que el referente italiano puede verse más como un punto notable en el desarrollo de la tradición pastoril que como el punto de arranque del género³⁰⁸.

Otro comentario de Arróniz sobre la *Égloga pastoril* merece algunas observaciones: el criollismo de esta égloga. Para Arróniz, “Hay en Cigorondo (un primer síntoma del criollismo) un punto de honor en no citar un solo detalle que delate su formación colonial”³⁰⁹. No debe pasarse por alto que la *Égloga pastoril* enfatiza su filiación con un género al hacer explícito en su título la relación del término ‘égloga’ con la tradición pastoril. Criollismo, tal vez; pero asimismo puede tratarse de un seguimiento fiel al cauce literario establecido que representa la corriente pastoril del XVI en Europa³¹⁰.

³⁰⁷ Arróniz, *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*, p. 179. Guarino responde en *Il Verrato* a las críticas de Giason Denores sobre el género tragicómico en el que el primero inscribe sus textos dramáticos.

³⁰⁸ Creo que el comentario de Arróniz es fruto de su profundo conocimiento del *Cinquecento*. Recordemos que escribió una monografía sobre la influencia italiana en la literatura española.

³⁰⁹ Arróniz, *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*, p. 179.

³¹⁰ El comentario de Arróniz, dicho así casi de pasada, tuvo repercusiones. Maldonado Macías supone que Cigorondo escribió esta composición de 280 versos alrededor de 1595 y que la habría destinado a la representación en el colegio jesuita de Nueva Galicia; los actores, como era costumbre en las prácticas escénicas jesuitas, debieron ser los alumnos del mismo colegio. Para Maldonado, la parodia lúdica de los lances caballerescos con que abre la obra da pie a suponer una conciencia criolla en Cigorondo: “no resulta descabellado afirmar que Juan de Cigorondo [...] hace suya también la ‘causa criolla’” (Maldonado Macías, “El *Encomio quinto...*”, *art. cit.*, p. 184). No hay motivos de peso para afirmar que durante el siglo XVI los jesuitas tuvieron participación activa en la corriente criolla. Me parece que afirmaciones como éstas se deben a cierto nacionalismo del que no pueden escapar ni los críticos más objetivos, a la necesidad de justificar la inclusión de un español (recordemos que Cigorondo nació en Cádiz y llegó a Nueva España cuando tenía diez años de edad) en el repertorio literario novohispano. Algo parecido había ocurrido con Llanos: Quiñones Melgoza dedicó el apartado “Paisaje y motivos mexicanos de la égloga” de su Introducción a señalar el virgilianismo mexicano de Llanos en su *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza*: “Virgiliano parece en su totalidad el paisaje que hay en la égloga [...]; sin embargo, el autor a través de pequeñas notas, como *tierra mexicana* [...], *Linfas tenochtitlanas* [...] y *chozas* [...], logra decirnos que tal paisaje es el nuestro; que selvas y praderas, hierbas y flores, aguas y ríos, encinas y valles son propios, representativos del suelo mexicano; que no ha fundido amablemente dos realidades y dos geografías, sino que es la realidad y la geografía mexicana, expresadas con lengua de Virgilio, y que por ser, en él, éstas (realidad y geografía), nueva experiencia, se hallan con sentimiento nuevo sentidas” (Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza...*, *op. cit.*, p. xvii).

4.5.3. Síntesis

La “Primera parte de la égloga” presenta a Placindo y Galindo en el campo, quejándose el primero del frío que siente. De pronto observan diferencias en el cielo nocturno: las estrellas brillan más que otras noches y algunas constelaciones parecen haber cambiado de posición. Los dos recuerdan que sus padres y abuelos hablaban de que señales como éstas anunciarían la llegada de un pastor a quien todos honrarían, que traería paz y establecería justicia. Intrigados por estas señales, ambos tocan a la puerta del Tiempo y Olvido abre; el Tiempo pide a los pastores que le describan los signos del cielo para él interpretarlos siguiendo su libro. Tiempo confirma la esperanza de los dos pastores quienes se despiden dispuestos a volver con sus rebaños, pero la noche es avanzada y deciden dormir cerca de una loma.

En la segunda parte, Ursapio, Nereo y Andronio buscan el camino a Belén. Temen errar la senda porque están deslumbrados por una visión que han tenido. Encuentran a Placindo y Galindo y les cuentan lo que vieron y la orden de un ángel para dejar sus rebaños y marchar a Belén. Todos los pastores se van a Belén. Un coro cierra la parte.

La tercera sección de la *Égloga pastoril* abre *in media res*. Pedruelo y Toribio se cuentan sus pareceres acerca del niño que vieron la noche anterior. Pedruelo piensa llevarle un “çamarrico/ que yo y mi madre teximos” (vv. 843-844)³¹¹. Cuando entra Mingo, los pastores discuten con cuál estuvo más contento el niño. Toribio se queja de no saber pintar para haber hecho un retrato de la criatura; Mingo le dice que Placindo hizo uno con gran arte. Los tres van a buscar a Placindo para que les enseñe el dibujo.

Los pastores Ursapio, Andronio, Nereo y Galindo también comentan su experiencia de la noche anterior en la cuarta parte del texto. Describen el amor de la madre por su hijo, al viejo padre haciendo fuego, al niño arropado en el regazo de su madre y reconocen que es Dios —“ANDRONIO: Lo que en mi summa admiracion causaba/ era ver al chiquito estar llorando,/ y que era el mismo Dios el que lloraba” (vv. 1004-1006)—. Extrañan el rostro del niño y lamentan que el trabajo en el campo no los deje volver a verlo. Andronio recuerda que vio a Placindo retratando al niño con maestría y acuerdan pedirle ver el retrato cuando lo encuentren. A poco lo ven acercarse; Galindo cree mejor enviar a uno de ellos para hablar con Placindo mientras que los demás se ocultan para escuchar mejor.

³¹¹ Cito por la edición de Arróniz en *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*, pp. 191-238.

didascalias implícitas del pastor Galindo, quien dice “Esta es su cueva a lo que yo barrunto:/ da con la punta dese tu cayado/ sobre esa peña a uer si nos responde” (vv. 344-346). Por otra parte, el Olvido hace algunas señalizaciones respecto al interior del albergue cuando aún se encuentra dentro: “mientras yo ençiendo esta braça” (v. 364) alude a un lugar donde hizo fuego, como confirma algunas estrofas adelante al decir “¡Dios vendito, yo halle/ las llaves donde he dormido!/ Junto al fuego me acoste” (vv. 376-378), pero ambas marcas no se mimetizan nunca. El Tiempo también contribuye a la construcción dialógica de su albergue, pues pide al Olvido que entre y busque el libro del tiempo —¿un almanaque?— en un arca (vv. 490-492). La simple construcción dialógica del albergue del Tiempo responde en el texto a la condición de no-visto que impone este personaje en su carácter de alegoría a los pastores si quieren consultarlo.

Otras didascalias confirman elementos que se habían señalado antes. La loma donde piensan pasar la noche los pastores —“Pues quedemonos aqui,/ al repecho desta loma” (vv. 640-641)— pudiera ser la misma peña que antes se señaló colocada a la entrada de la cueva del Tiempo; y el gabán con el que los pastores se abrigan para dormir —“Tendere el gaban y toma/ esa punta para ti” dice Galindo (vv. 643-644)— es un elemento de vestuario que se había indicado varias líneas antes.

En la segunda parte de la *Égloga pastoril* la construcción espacial vuelve a referirse al campo. Como en la parte anterior, las marcas del espacio que apelan a la vista están indicadas en las didascalias implícitas y, por tanto, resulta difícil afirmar su carácter mimético. Considerado esto, una indicación como la de Ursapio al decir “ves aqui la senda/ que corre asia Betlen” (vv. 650-651) puede o no referirse a una delimitación del espacio que correspondería a un verdadero camino, aunque las probabilidades de que sí sea un espacio mimético son altas, ya que su presencia se repite en el parlamento de Andronio: “Topado he con la senda verdadera:/ hallela por la sombra de dos pinos/ que a man derecha a un lado estan plantados” (vv. 664-666).

El entorno de todo el cuarto acto de la égloga también se construye predominantemente a través del diálogo. La descripción de la noche detalla las acciones de los pastores ante la Sagrada Familia. Salvo la última didascalia implícita que indica algún lugar donde los pastores se esconden —“Aquí nos abscondamos/ porque a nuestro sabor mejor le oigamos” dice Nereo (vv. 1141-1142), posiblemente en algún punto del escenario o saliendo fuera de escena—, no hay más indicaciones espaciales.

En el quinto las cosas cambian por la introducción del objeto que los pastores ansían ver: el retrato del niño. El acto se estructura desde el inicio alrededor del dibujo que Placindo hizo por la noche. Una acotación indica que Placindo “*Saca el retrato, y habla con el gaban en que viene enbuelto*” (p. 225)³¹² y, hecho esto, “*Tiende el gaban, y sobre el pone el retrato*” (p. 226). Cuando Floribio sale sin ser sentido por Placindo alcanza a ver el retrato sobre el gabán. Su diálogo con el otro pastor ofrece varias marcas de lo que hacía Placindo en escena: “¿Es reposar, Plaçindo, hablar a solas y con tanta abundancia de efectos y las rodillas en tierra?” (p. 226). La discusión que empieza a generarse sobre cuál niño es más hermoso, si el del ama Isabel o el niño del pesebre, hace necesario traer pruebas a favor o en contra, como la carta que Galindo mandó a Floribio y que éste saca para que Placindo lea. Al subir la discusión de tono, “*Sale Nereo de donde esta escondido*” (v. 1245) y luego “*Salen los otros tres*” (v. 1249) para dar fe del duelo retórico entre Placindo y Floribio. Placindo debe mostrar el retrato que conserva la imagen del niño elogiado. Una acotación indica el movimiento —“*Plaçindo saca el retrato*” (v. 1388)— mientras que el mismo pastor aporta marcas que indican la condición del dibujo: “*Catale aqui, que estuue ayer gran rato/ dandole en mi cauña las colores/ y aquesa guarnicion por ornato*” (vv. 1389-1391). El retrato parece ya una pintura religiosa (la “guarnición” es, sin duda, un marco). Alegres por volver a ver al niño tan al natural, cada pastor se va turnando y hace una copla encomiosa cuando el retrato llega a sus manos —“*hagamos coplas todos a esa tuya,/ yendo el retrato asi de mano en mano*” (vv. 1412-1413)—; las siguientes marcas que indican el paso de mano en mano son acotaciones: “*Toma el retrato*” (v. 1427) y “*Tómalo*” (v. 1438).

El tema de la donación de los pastores (una variación más de una técnica eficaz) aparece apenas esbozado en el tercer acto mediante un objeto que da la nota tradicional del género de pastorela cristiana a la *Égloga pastoril*, pues Toribio trae al niño en el pesebre “un çamarrico/ que yo y mi madre teximos” (vv. 843-844). La alegría luego del encuentro con el niño queda manifiesta de maneras diferentes: por un lado, Toribio y Pedreuelo expresan su contento mediante una confrontación retórica, pero sólo Mingo sale a escena bailando con la acotación de “*como que está en el pesebre*” (v. 864). La donación se elabora con más amplitud en el discurso final de los pastores mediante coplas cantadas.

³¹² El texto inicial de la quinta parte de la égloga está en prosa. Cito por la página de la edición citada.

4.5.4.2. Elementos escénicos sonoros

La *Égloga* recrea el espacio sonoro del campo nocturno usando didascalias implícitas. Uno de estos casos, ampliamente desarrollado en el parlamento de Placindo, implica la presencia de insectos:

Pues no son todos grillos los que oyes,
que vnos siluidos que ay entre ellos cortos
—no tembladores sino mas agudos—
son de alacranes, y los otros largos,
mas prolongados, son de abejarrones

(vv. 147-151)

Otras marcas son más factibles de producir como “el ladrido de los perros/ y la correspondencia de los ecos/ que a veces corresponden dos a uno” (vv. 159-161).

Algunas didascalias juegan con la intensidad del sonido. Así, a la primera vez que tocan los pastores a las puertas del albergue del Tiempo y parece no haber respuesta sigue una segunda ocasión de tocar con mayor intensidad, como se percibe en las líneas de Placindo y su compañero:

GALINDO
 Toca mas reçio, que el Oluido duerme.
PLAÇINDO Pues desta ves no dexara de oirme.
GALINDO Guarda, tocare yo: ¡a, de su casa!

(vv. 348-349)

Pero también se hace significativo el silencio como marca de la noche, como cuando Galindo acuerda callar para que Placindo no sufra más del frío —“Pues ¡sus! Calleemos si eso te es penoso” (v. 116)— y tras una pausa (la cual no se indica en el texto, pero que debe existir para hacer válida la sugerencia de Galindo), Placindo observa la extraña calma que los rodea y el silencio que se ha hecho a su alrededor:

Estraña suspension es la que causa
la noche con su sombra en estos campos;
ver esta pausa que las cosas hazen,
y este graue silencio acompañado
de vn miedo en esta soledad naçido
vn no se que nos causa aca en el pecho
que haze estar atentos los sentidos.

(vv. 119-125)

Al final de la segunda parte interviene un coro que cierra el acto. Está anunciado por la petición de Ursapio a Nereo para que éste cante imitando algo de lo que oyeron decir a los

ángeles. Nereo promete hacerlo pero una acotación indica que salen de escena —“*Vanse y canta el choro*” (v. 825)— y entra o simplemente se oye cantar al coro. La forma estrófica del coro es el villancico y seguramente tuvo un acompañamiento musical como ocurría con esta forma en el XVII:

PRE. Dime, Bras ¿dónde bas?
 R. Ven, Antón; veras.
 P. ¿Qué tengo que ver?
 R. Cosa de plaçer
 con que holgaras.
 P. ¿Ay algo de nueuo?
 R. Si, que el rey del çielo
 esta ya en el suelo,
 puesto sobre el heno.
 P. Dime deso mas.
 R. Alla lo veras.
 P. Di, ¿qué ay mas que ver?
 R. Cosas de plazer
 con que holgaras.
 (vv. 826-840)

A partir del cuarto acto, en la *Égloga pastoril* se incorporan más piezas cantadas cuya temática es el niño recién nacido (vv. 1010-1013, 1020-1039, 1049-1052), las cuales culminarán con el “recital” que los pastores hacen en honor del retrato del niño para cerrar la quinta y última parte de la égloga (vv. 1407-1410, 1417-1424, 1428-1435, 1439-1446, 1450-1457). Al finalizar las coplas, hay una marca en el texto que dice “Ovillejo” y atrae la atención hacia el juego estrófico (vv. 1458-1469) que se sigue hasta antes de la última intervención del coro:

ANDRONIO ¡Suso, asi sea, y de camino al chico
 vn pajarico lleuare enjaulado!
 FLORIBIO Yo mi preçiado çervatico manso.
 URSAPIO Vn tordo amanso, y ese e de lleualle.
 NEREO Yo presentalle vna polida faja.
 GALINDO Y yo de paja vn sombrero al viejo.
 (vv. 1461-1466)

La donación de los bienes que se anunciaba de forma tangencial en los versos 843-844 (el “çamarrico” de Toribio) y con él la temática tradicional de los pastores que acompañan al niño Jesús se completa de esta forma.

El coro final canta un villancico con estructura de preguntas y respuestas en voces que se oponen: la primera voz objeta la voluntad de la segunda (el nombre de Placindo aparece asignado a ésta) que quiere ir a ver al niño en la noche, dejando sus rebaños sin cuidado:

[1] ¿Caminas sin ser de día
a ver el niño? [2] Hago bien.
[1] Elarate el frío. [2] Amen,
que el niño me abrasaría.³¹³

[1] No hagas, Placindo, ese horror,
dexa esclareçer el çielo
aplacarse vn poco el yelo
con el sol y su calor.
(vv. 1474-1481)

El ovillejo finalmente expresa el tema central de la égloga: sin haber presentado nunca al niño y con el tema teológico reducido al mínimo (apenas en las interpretaciones del Tiempo), lo fundamental en el texto es mostrar la fe de los pastores. Con el villancico se afirma esta intención: la nueva fe se pone a prueba y el pastor Placindo demuestra hasta dónde se debe llegar en el amor a Cristo.

4.5.4.3. Descripción e identificación de personajes

Los elementos con que puede establecerse la individualidad de los personajes en la *Égloga pastoril* son mínimos. Seguramente la naturaleza pastoril del género en que se inscribe la obra simplifica la necesidad de indicar elementos de vestuario y ofrece al autor la posibilidad de recurrir al conocido tipo del pastor. A pesar de estas suposiciones, se encuentran didascalias que indican determinados elementos del vestuario de los pastores. La respuesta de Placindo a su compañero ofrece un dato sobre la apariencia de ambos:

[...] mas tu no ves que van cubiertas
mi boca agora con aqueste canto
de mi gaban, que si la descubriese,
temo sin duda que en aquese punto
labios y hoçico me los corte el frío.
(vv. 100-104)

³¹³ Arróniz no marca las dos voces que participan en este villancico y quizá por eso su puntuación —“¿Hago bien?/ ¿Elarate el frío?”, etc.— resulta incongruente con el juego estructural del villancico que sí está claramente señalado en la composición anterior. Me atrevo a marcar los lugares donde creo que hay un cambio de interlocutor.

El traje de los pastores está corroborado en la observación de Olvido: “dos pastores son sin duda,/ si no me engaña el traje” (vv. 413-414), y luego por la identificación de Nereo al ver los cuerpos recostados de los pastores: “¿Sombras, y con cayados y pellicos?” (v. 678).

Las primeras indicaciones implícitas del vestuario confirman también las del discurso respecto al clima que se habían hecho al inicio de la égloga y además caracterizan a los dos pastores como personajes de fortaleza diferente. La actitud opuesta de Galindo y Placindo ante el frío de la noche tiene un valor significativo porque el primero, al ofrecer mayor resistencia frente a las inclemencias del tiempo, queda perfilado como más fuerte frente a Placindo, cuyo sufrimiento ante el clima lo hace ver comparativamente más débil. La oposición de los pastores en este sentido de fuerza/debilidad también se aprecia cuando llegan a la cueva del Tiempo: Placindo toca y Galindo le objeta que no está tocando con fuerza; el segundo intento de Placindo para tocar con insistencia —“Pues desta ves no dexara de oirme” (v. 347)— se ve interrumpido con la intervención de su compañero, quien le dice “Guarda, tocaré yo” (v. 349). No parece inocente la repetición de una característica como ésta en dos lugares de la *Égloga* y la interpretación de este rasgo fuerza/debilidad en la pareja Galindo-Placindo quizá deba hacerse pensando en las preferencias que, en un contexto cristiano, tienen los más débiles en los asuntos divinos. Bajo esta hipótesis tendría sentido el que Placindo desempeñe un papel más importante hacia el final de la *Égloga pastoril*, pues se vuelve centro de atenciones cuando se descubre que ha logrado dibujar al niño divino para regocijo de todos los pastores. Placindo también está caracterizado como el acérrimo defensor del niño en el debate con Floribio y, en el villancico final de la obra, vuelve a aparecer ese pastor demostrando la fervorosa veneración al niño divino en las respuestas que da a la voz que lo insta a evitar las inclemencias del tiempo o a seguir con las labores del ganado.

El vestuario de Placindo parece diferente al de los demás pastores por un rasgo que pasa casi desapercibido en el texto de la *Égloga pastoril* y que es necesario resaltar en escena para dar seguimiento a la lógica de la trama por cuanto implica los elementos para la elaboración del retrato del niño. Andronio recuerda que Placindo “Saco de vna cajuela que colgando/ trae de su cinto vn hisopillo agudo/ con que le fue a la lumbre dibujando” (vv. 1056-1058). La caja que Placindo siempre trae consigo, según los pastores, debe aparecer como un accesorio que lleva el pastor desde el momento mismo de su aparición en el escenario.

Otro personaje con marcas de vestuario que lo identifican sobre los demás es el Olvido. Como figura alegórica, el Olvido porta dos elementos significativos de su naturaleza: el capirote (v. 388), cuyas connotaciones refieren al loco o incapaz pero asimismo al universitario (el capirote se usaba en actos públicos de la universidad), y un “manto el peloso” (v. 381) que lo identifica con el rústico o tal vez más directamente con la figura del *homo sylvaticus*. En contraste con esta identificación que de sí mismo hace el Olvido mediante el vestuario, el Tiempo se caracteriza como una entidad insensible e invisible: “Diles que para gozarme/ pueden desde fuera hablarme,/ porque el tiempo no se ve” (vv. 417-418).

Pese a su simplicidad, la *Égloga pastoril* de Cigorondo ofrece un rico tejido textual. Indudablemente, el género en el cual se inscribe la obra facilita al autor la construcción dramática: el tema de los pastores exige un espacio dramático simple, cuya reconstrucción escénica parece igualmente sencilla de realizar. Las acotaciones, aunque escasas, se sincronizan con algunas didascalias implícitas. El resultado es un texto equilibrado entre el tema cristológico y las necesidades escénicas.

5. ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS JESUITAS EN NUEVA ESPAÑA

Si bien cualquier modelo, en cuanto estructura conceptual, es inasible en la realidad física, sus realizaciones sí pueden estudiarse. Esto último es lo que he tratado de hacer en las páginas anteriores: analizar los textos, las concreciones de un modelo, para destacar las constantes y las diferencias de una estructura que permanece constante. El modelo parece percibirse fácilmente mediante esta metodología, pero al mismo tiempo debería ser fácil describirlo y esto, en realidad, no lo es. Expongo enseguida lo que, a mi juicio, son los elementos constitutivos del modelo teatral jesuita y las variaciones más significativas cuando observamos sus realizaciones: además de un espacio y un texto (elementos comunes a todas las prácticas escénicas), de una intencionalidad particular definida en la *Ratio* y las *Constituciones* que permea todo producto hecho en la Compañía de Jesús, resalto también los que considero puntos principales de semejanza y diferencia: los entremeses, las figuras alegóricas, el personaje del santo y los personajes cómicos.

En cuanto al espacio, el colegio es indispensable. La construcción de las obras jesuitas presupone una representación dentro de estos espacios que construye para sí misma la Compañía. Las didascalias, en algunos casos, son claras en este sentido; el ejemplo más evidente del uso del colegio es, sin duda, el texto didascálico de la *Vida de san Ignacio*. El material humano procede todo de la misma orden religiosa, tal vez con alguna excepción para el caso de los coros cantados, aunque no es improbable que también los cantores fueran jesuitas o sus alumnos. Este espacio privado abierto al público es, sin embargo, condición indispensable en el caso de la comunidad novohispana por razones múltiples: la necesidad de reforzar la imagen del poder religioso-político parece la de mayor peso y la que orienta la construcción de un espectáculo fastuoso dentro de los colegios. Precisamente cuenta mucho en la correcta realización del espectáculo y es muestra de poder (un poder coherente, ordenado) la organización de la Compañía como institución: la solicitud de préstamos de joyas para el vestuario, la administración de las mismas y

la entrega finalmente a sus dueños hablan de los jesuitas como de un equipo de trabajo coordinado y eficaz en el doble nivel de lo público y de lo privado. Dicha eficiencia en la planeación del espectáculo teatral en Nueva España también está demostrada en el manejo de los individuos, pues si bien no parece haber habido una representación multitudinaria como las del teatro jesuita hispánico o del teatro de evangelización novohispano, no cabe duda de que el número de elementos que participaban en las puestas en escena de la Compañía sobrepasó con mucho la media normalmente empleada en la Comedia nueva y, pese a esto, se conseguía un espectáculo sincronizado.

El colegio, en cuanto espacio privado abierto al público, ofrece en Nueva España la gran ventaja de la interacción entre el material humano de la orden y sus patrocinadores o admiradores. El colegio se convierte en un escaparate social. Quienes participan desde afuera prestando un poco del lujo familiar lo hacen con la intención de ver los resultados de su cooperación en el escenario. Quienes dan, reciben un espectáculo que los conmueve por la temática y por una magnificencia que saben que se debe a ellos. Quienes simplemente ven, reconocen la supremacía de los que dieron y se exhiben, de los que se muestran. El teatro jesuita no quiere limitarse a la presentación interna, a la desnuda puesta en escena del aula universitaria; su eficiencia como espectáculo —su alcance moralizante, su eficacia como separador social— no alcanzaría a nadie más allá de los muros del colegio.

Por lo que toca a la ideología, poco quiero añadir a lo que dejé dicho arriba. Tal vez señalar que la atrición es uno de los fenómenos más rescatados en las crónicas jesuitas como seguramente lo es también en las crónicas de todas las órdenes religiosas que vinieron al Nuevo Mundo (asimismo pienso, por ejemplo, en algunos testimonios del teatro de evangelización franciscano) y que ese concepto forma parte del modelo teatral jesuita. Aunque discutida con empeño por grandes teólogos de la Edad Media y del Siglo de Oro, la atrición —entendida como el arrepentimiento causado por el miedo al infierno y no por un sincero amor a Dios ni por la pena de haber violado alguno de sus preceptos— se conseguía más fácilmente y era con frecuencia lo que buscaban los predicadores de la Iglesia. El teatro y el sermón fueron siempre los mejores medios para mover el ánimo del público y ganar ese tipo de arrepentimiento espontáneo y generoso, pero tal vez no tan sincero como hubieran esperado los críticos más puristas. A la par de la atrición, la enseñanza moral fue otra de las más importantes metas del

teatro jesuita. Subyace en todas las obras de la Compañía en Nueva España una enseñanza moral clara: en el caso de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, la sincera compunción, no atrición, por el pecado cometido; en la *Tragedia del triunfo de los santos*, la defensa de la fe; en la misma línea están la *Comedia de san Francisco de Borja* y la *Vida de san Ignacio*: el desprecio de los bienes del mundo por aquellas promesas de bien eterno; algo más compleja en su moraleja es la *Égloga al nacimiento del niño Jesús*, pues muestra la fe ciega de los más pequeños (social e intelectualmente) en la promesa de redención por Cristo. Aún en los casos más individualizados, como la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo, la enseñanza moral alcanza a toda una colectividad: Magdalena representa actitudes estigmatizadas del género femenino y su conversión no es la conversión vivida de un individuo, sino la conversión deseable de un género completo.

El hecho de evitar los personajes femeninos está en relación con los paradigmas morales de los censores y quizá también con un miedo homofóbico hacia el travestismo masculino. Sin embargo, está fuera de duda que los personajes y alegorías femeninos fueron representados por estudiantes y que la creciente importancia de estos personajes fue en aumento al mismo tiempo que era mayor la permisión para que los varones interpretaran estos papeles. Este cambio se ve con claridad, en el desempeño dramático, que Ingunda (en la *Tragedia de san Hermenegildo*) es un personaje secundario más, muy tangencial en el desarrollo de la trama porque se limita a aprobar los dichos y acciones de su marido, pero otra cosa sucede con la esposa de Eustaquio quien, por el contrario, tiene varias escenas donde desarrolla acciones que se ligan a la trama principal (el encuentro con el anciano que la amparará, el descubrimiento de sus hijos), además de aquellas partes donde es simplemente un elemento de apoyo para Eustaquio, rasgo que no pierden nunca las mujeres en la escena jesuita.

Esta revalorización del personaje femenino como parte del modelo teatral jesuita es clara también en el caso de las realizaciones novohispanas y podría decirse que en estas últimas el resultado es más audaz: sin dejar de ser elementos de soporte para los personajes masculinos con los cuales interactúan, las figuras femeninas del teatro hagiográfico jesuita de Nueva España se desenvuelven con mayor amplitud. El caso más tardío y más significativo es el de las esposas en la *Comedia de san Francisco de Borja*. Su desempeño como apoyos de Borja y del Emperador está asimismo reflejado en las relaciones entre las dos damas que pretenden al santo y Sansón. Esta duplicidad (típica de las comedias de capa y espada, donde los amores del criado corren

paralelos a los del amo) se desarrolla plenamente en la comedia de Bocanegra y establece una diferencia esencial en las acciones de los personajes femeninos: por un lado, las mujeres que se relacionan con Sansón y, por otro, las esposas de Borja y el Emperador; las primeras tienen una libertad y movilidad dramáticas mayores que las segundas, pero estas últimas tienen espacios amplios para la reflexión escatológica individual y con su muerte (tal vez una enseñanza eclesiástica: la santidad y el matrimonio son incompatibles) son detonadores del retiro del mundo de sus maridos. La *Comedia de san Francisco de Borja* deja muy atrás el punto evolutivo al que habían llegado los personajes femeninos en la *Tragedia de san Hermenegildo* al incorporar plenamente elementos estructurales del teatro profano.

La enseñanza moral y la atrición alcanzaban sus mejores resultados en las grandes reuniones de todas las capas sociales. La celebración y la conmemoración en cuanto momentos de convivencia con un interés común propiciaban la exhibición de todo el arte retórico de la Compañía de Jesús y la inserción de sus intenciones pastorales más convenientes. En esos espacios de convivencia, sin embargo, la enseñanza moral se evidenciaba menos que dentro de los espacios académicos, donde el teatro y cualquier otro tipo de ejercicio literario claramente estaban empleados como vehículos de una intención moralizante. Requisito necesario, la moralización presentaba entonces dos caras: la oculta, en el espacio público, como espectáculo que divertía; la evidente, en el espacio privado, como ejercicio que enseñaba.

Otra preocupación común al teatro jesuita hispánico es la textualidad del discurso dramático. Sin ser un elemento constitutivo del modelo teatral, no puede negarse que la importancia del proceso que lleva la puesta en escena hasta el papel contribuye a la perpetuación de aquella. ¿Conservar o no esos textos que reflejan la ideología de una orden, la habilidad literaria de un autor? Se ha sugerido que un dejo de vanidad literaria conservó la *Tragedia del triunfo de los santos*. Pero las dos versiones de la *Tragedia de san Hermenegildo* me hacen pensar que se trata de un fenómeno diferente, de un querer conservar una herramienta de trabajo probada. La *Vida de san Ignacio*, con sus acotaciones significativamente precisas, apoya esta hipótesis: los responsables del texto conservan una herramienta de trabajo. El espectáculo no se pierde, se convierte en texto escrito; se confía en su futura utilidad porque el marco de representación, el colegio y la ideología de una orden, el modelo, en otras palabras, no variará en el tiempo.

De entre los elementos formales constitutivos del modelo teatral jesuita, la polimetría resulta ser más que un simple elemento de composición en el caso de las primeras obras novohispanas. Los jesuitas no innovan en este sentido: siguen esquemas previos que establecen equivalencias entre ciertos metros y ritmos con sentimientos específicos del ser humano. La receta funciona: el *Triunfo de los santos* cautiva también por la riqueza de su variedad métrica. El público parece esperar esto mismo de todas las obras jesuitas y los autores de la Compañía lo ofrecen generosamente.

La organización del material humano del que hablaba antes también se refleja en la estructura del texto literario. Las divisiones en actos y escenas permite la incorporación de grupos de actores en determinados momentos de la trama con un orden que puede planearse con mucha antelación. Actos y escenas son marcas gráficas de una estructura del modelo teatral cuyos beneficios estructurales en la construcción de la puesta en escena y del texto literario pueden observarse claramente en la compleja segmentación (no uniforme en su totalidad) de la *Vida de san Ignacio*, donde la entrada y salida de personajes parece estar planeada con tal cuidado que no puede prestarse a errores. No hay una obra jesuita, ni peninsular ni novohispana, que no haga al menos la división en actos.

La división básica de la obra teatral en partes o secciones menores tiene también su razón en el uso común del entremés como forma de relajación de las tensiones de la trama. Este hecho tan conocido en la Comedia nueva parece no haber sido percibido en el teatro jesuita. A este desconocimiento se añade una causa innegable: si el teatro es efímero en su representación, el entremés lo es más aún en su realidad textual. Apenas se tiene como testimonio rarísimo de entremés jesuita el que acompañaba la *Tragedia de san Hermenegildo*. Las noticias de este tipo de composiciones en el caso de Nueva España se limitan a señalar la existencia de los que debieron acompañar el *Triunfo de los santos*, en el mejor de los casos. El hecho mismo de la estructura y la temática del entremés jesuita, tanto en España como en Nueva España, sigue siendo un problema por resolver; sin embargo, puestos a conjeturar, no parece descabellado suponer que estos textos entremesiles repetían muchos esquemas de los usados en los entremeses de la Comedia nueva y principalmente del teatro universitario: juegos de niños, burlas pesadas contra tipos (el ignorante en el caso de *Hércules vencedor de la ignorancia* parece ejemplar), etc.; referentes siempre relacionados con el espacio académico, con el colegio.

Las acotaciones del teatro jesuita revelan otro elemento constante del modelo que intento perfilar. Si bien no afirmo que el teatro de la Compañía de Jesús es una excepción en la gran ausencia de acotaciones que predomina en el Siglo de Oro, lo que sí sostengo es que las pocas acotaciones en este tipo concreto de producción dramática nos permiten apreciar una evolución de forma y fondo en el modelo.

En el aspecto formal, las acotaciones en la producción dramática inicial de la Compañía son escasas, lo que se apega a la norma (tal el *Triunfo de los santos*); en cambio, hacia la primera mitad del siglo XVII, los textos jesuitas se enriquecen con este elemento (así la *Vida de san Ignacio*). El contenido de las acotaciones se densifica, no sólo aumenta su número: las marcas que indican entradas y salidas en un primer momento ceden paso, sin desaparecer, a otras que indican movimientos más detallados sobre el escenario, que indican el uso de música y de la tramoya. Esta complejidad que van adquiriendo los obras en sus paratextos resulta significativa de otro cambio en el modelo: la posición del autor como creador y del texto como creación artística. En efecto, si es cierta la suposición de Alonso Asenjo en el sentido de que la acotación es escasa en textos como la *Tragedia de san Hermenegildo* porque el o los autores dirigieron o participaron en el montaje de la obra, otro tanto puede decirse de la primera representación jesuita en Nueva España: el padre Morales o quien quiera que haya sido el autor estaba en ese momento en la posibilidad de ejercer un dominio absoluto sobre la puesta en escena y las acotaciones eran prescindibles. El texto era, por lo tanto, apenas una guía para la voluntad creadora del autor, un material secundario que no servía más que como soporte de la memoria. Con las obras más tardías, se observa que el modelo privilegia el texto como medio que conserva tanto la memoria como la voluntad del autor-director; ya no se trata el texto como un elemento efímero, sino que se convierte en vehículo de una construcción artística hacia el futuro, independiente de la presencia o no de su autor.

La primera parte de la *Vida de san Ignacio* es el mejor ejemplo de la evolución que alcanza las realizaciones del modelo hagiográfico en Nueva España en cuanto al uso de tramoya se refiere. No quiero decir que el uso de la tramoya sea inexistente en el resto de las obras hagiográficas que aquí he repasado sino que, como dejé apuntado páginas atrás, esta *Vida de san Ignacio* no sólo ofrece acotaciones que planifican el desarrollo significativo de silencios, movimientos, actitudes, sino también señalan elementos tramoyísticos con un cuidado aún mayor que lo visto en el

entremés *Hércules vencedor de la ignorancia*. Se trata de una acotación que delata el carácter profesional del dramaturgo y, más importante aún, una actitud novedosa frente al texto teatral.

El número de acotaciones y su organización y constancia hablan de una voluntad autoral que quiere dejar testimonio de su muy particular modo de concebir la representación de su obra; aun en el caso de que las acotaciones que conserva el manuscrito fueran de alguien distinto al autor, no dejan de ser testimonio de una manera de pensar la puesta en escena de la *Vida de san Ignacio*. Si en el caso de los dos manuscritos de la *Tragedia de san Hermenegildo*, las diferencias en cuanto a las acotaciones se pueden explicar por la presencia y participación de los autores en la puesta en escena (el texto con menos acotaciones) o por la ausencia de éstos (el más acotado), en la *Vida de san Ignacio* la sistematización de las didascalias explícitas denota una preocupación por el futuro del texto en representaciones posteriores. Hay una responsabilidad continua entre el creador y su creación al establecer una ordenación específica del texto por medio de las acotaciones.

Con la *Vida de san Ignacio*, el teatro jesuita hagiográfico de Nueva España ya no es más un accidente en la vida cotidiana del colegio ni un ejercicio de retórica; permeada por múltiples elementos del teatro laico, la *Vida de san Ignacio* deja ver con claridad que la práctica teatral alcanzó un estatus de mayor seriedad y responsabilidad en los colegios jesuitas de Nueva España que aquél planeado originalmente en las *Constituciones* y la *Ratio*. Las realizaciones del modelo adquieren nuevas funciones en cuanto la Compañía se adentra en la vida cotidiana de las sociedad hispánica. Y si bien la modestia impuesta por la orden parece dejar al autor fuera de su texto, en un anonimato que aún habría que descifrar, él no deja escapar su obra y, en una modernísima actitud, hace oír su voz a través de esas marcas ocultas al espectador que son las acotaciones.

Uno de los elementos más evidentes en la estructura del modelo teatral jesuita es la alegoría. Como figura dramática alcanza sólo dos funciones que resultan más bien básicas en cualquier obra: ayudante u oponente del protagonista. Hay un rasgo que, sin embargo, diferencia enormemente el uso de la alegoría en los testimonios novohispanos de los peninsulares: su colocación en el texto. Al revisar los testimonios peninsulares, se observa que las alegorías tienen un lugar aparte, que sólo aparecen en los entremeses y en los coros. En cambio, en el teatro novohispano, la alegoría ocupa un lugar importante dentro de la obra misma: aparecen figuras alegóricas en la trama del *Triunfo de los santos*, de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, en la *Vida de san Ignacio* y, por último, en la *Comedia de san Francisco de Borja*. Sobre por qué

ocurre esto en las realizaciones novohispanas del modelo teatral jesuita y no en las peninsulares, creo que podría argumentarse (y me parece que tal vez deberíamos ahondar sobre este punto) que el teatro jesuita es más didáctico, que la tradición coral clásica utilizada en el teatro hispánico se deterioró hasta desaparecer en los testimonios novohispanos y que las figuras alegóricas sustituyen la función explicativa del coro hispánico: en el caso novohispano, estas figuras aclaran, anticipan, explican del mismo modo que el coro en la *Tragedia de san Hermenegildo*.

Esta derivación del coro peninsular hacia la figura alegórica en el teatro jesuita novohispano es notoria en una obra en particular: en la *Comedia de san Francisco de Borja* las alegorías del mal, Vanidad y Hermosura, toman nombres propios que les permiten integrarse con facilidad extraordinaria a la acción dramática. Esto representa un estadio superior a los intentos que, en el mismo sentido, había hecho el autor de la *Vida de san Ignacio*. Esta obra, a la que considero medular entre los testimonios que analicé, ofrecía asimismo dos personajes alegóricos que representaban el mal bajo las figuras de pajes, acompañantes de Ignacio. Como antecedente de lo que realiza Bocanegra, los pajes de la *Vida de san Ignacio* contrastan con los personajes alegóricos de Flora y Belisa: los pajes podrían verse como una continuación o, a lo sumo, una metamorfosis del gracioso y de la ingenuidad y cobardía de este tipo. Por el contrario, las mujeres que alegorizan la Vanidad y la Hermosura en la obra de Bocanegra son personajes y no figuras: su comportamiento es más rico por cuanto tejen una red de lazos con otros personajes la cual, finalmente, acaba por ser una segunda trama; el desarrollo de su volición puede seguirse con facilidad en la obra porque Bocanegra les ha dado un carácter particular, más próximo al del tipo de la dama, aunque con ciertos elementos que son transgresores: la dama travestida, la dama aventurera, la dama pretendiente. Todo apunta, por último, hacia la desaparición de las figuras alegóricas o, mejor dicho, a su disolución en personajes de mayor presencia dramática en las obras jesuitas novohispanas.

Otro elemento común en el modelo jesuita es el personaje cómico. En cuanto figura que concentra la comicidad, el gracioso no ofrece una riqueza notable ni en el teatro jesuita peninsular ni en el de Nueva España, pues está limitado a un repertorio de bromas que no pueden exceder ciertos límites impuestos por el decoro que exige la obra hagiográfica. Hay dos formas de comicidad que desarrolla el gracioso: la degradación de los personajes malignos y las puyas contra los personajes benignos. En el primer caso, la tradición literaria hace que el demonio o sus

ayudantes están destinados a perder en su lucha contra el bien y a este fracaso, que generalmente es objeto de escarnio, se suman las mofas que se hacen en su contra por los grandes tropiezos que padece en su camino al fracaso. Contra los personajes hagiográficos no puede hacerse el mismo tipo de bromas. Por eso, la construcción de un personaje alterno al santo ayuda a lograr las chanzas inocuas sobre el bien. El teatro novohispano prefiere esta figura o tipo, como en la comedia de Bocanegra: el paje de san Francisco de Borja. Esta figura, que a ratos alcanza la categoría de personaje, es el ejemplo perfecto de la comicidad “benigna” porque sólo él puede quejarse sin riesgo de los rigores de la vida monacal o exagerar grotescamente el camino de santidad de su amo. Se trata de un personaje sanchesco, sin duda, contraparte terrenal del santo. Las raíces de este personaje están seguramente en el antecedente pastoril que con frecuencia estuvo asociado al tema religioso y cuyas características comparte el paje de Borja: la astucia, la simplicidad, la fidelidad, la ingeniosidad, etc.

Como ocurre con las alegorías, los personajes cómicos del teatro peninsular ocupan las mismas posiciones específicas en el ejercicio dramático: los paratextos entremesiles. En cambio, el teatro jesuita novohispano incorpora estas figuras, ya sea demonios graciosos o graciosos buenos, en sus tramas principales. Que esto es una innovación parece comprobarlo el hecho de que en la *Vida de san Ignacio* la comicidad más burda, los escarnios contra el mal, se concentren en las partes entremesiles. Luego, en la obra de Bocanegra, aparece una combinación diferente, hasta mejor: el bien se burla del mal a lo largo de toda la obra. De nuevo, el teatro hagiográfico jesuita de Nueva España muestra una voluntad integradora de elementos que estaban localizados en estructuras secundarias en el teatro peninsular. Quizá el teatro novohispano de tema hagiográfico buscaba hacerse un lugar en el gusto del público mediante la construcción de tramas más parecidas al teatro profano o, tal vez, al auto sacramental.

Finalmente, los santos, ejes del modelo jesuita, ofrecen coincidencias y variaciones en las realizaciones teatrales analizadas. La primero de ellas tiene que ver con la historicidad que se maneja en las obras. Es un tema de difícil acotación y me parece que mi postura frente al mismo quedó expuesta con suficiencia en el lugar correspondiente. Lo que quiero resaltar aquí es la temporalidad de las tramas que manejan los autores novohispanos, por un lado, y la que manejan los autores peninsulares, por otro. Las obras que se ubican en un pasado remoto son mayoritarias en los dos casos: sea san Hermenegildo o san Eustaquio, sean los tiempos de Constantino o los

primeros años del cristianismo con Magdalena, la constante en los testimonios analizados es un pasado remoto de formación. En el otro extremo tenemos un par de textos que remontan al espectador a un tiempo pretérito inmediato, un tiempo relacionado también con la formación pero de otro tipo, la de una orden religiosa. La división que se aprecia a primera vista entre los textos es mucho más sutil y profunda porque los contextos históricos a los que aluden las obras implican diferentes construcciones de las figuras de santidad. El teatro jesuita hispánico ofrece dos tipologías del santo: san Hermenegildo es cristiano cuando sale a escena, pero san Eustaquio se hace cristiano en escena. La conversión escenificada es un factor determinante para la construcción dramática que seguirá: con una presentación del santo sin la conversión, lo que se ofrece es una oposición directa entre el bien y el mal, una polarización de fuerzas. San Eustaquio presenta características semejantes (polarización de fuerzas, luchas contra las instituciones) pero se añade un elemento más: el secreto de la conversión. San Eustaquio oculta su nueva fe y ello lo pone en una situación de riesgo que comparte el espectador. San Eustaquio no es ya un oponente del imperio romano, sino un hombre marginal y en peligro, toda una combinación que involucra al público con la obra en un nivel de profundidad más hondo que en el caso de san Hermenegildo.

De los textos novohispanos que trabajé, únicamente la comedia de Cigorondo y el *Triunfo de los santos* desarrollan tramas en las mismas direcciones que el teatro peninsular: Magdalena sería el equivalente de san Hermenegildo y los santos del *Triunfo*, los de san Eustaquio. Las diferencias respecto a las realizaciones europeas en este grupo de obras novohispanas están específicamente en la comedia de Bocanegra y en la *Vida de san Ignacio*. Ahí hay conversión pero los resultados en la trama son otros. Primeramente, no hay una polarización real como en los casos anteriormente señalados, sino una confrontación de tipo más bien familiar, privado; no se confrontan potencias en conflictos ideológicos, sino que se insta a los conversos a mantener sus posesiones, que piensan abandonar. El hecho de que las posesiones de los santos que se convierten en escena sea un elemento importante en la obra está en relación con la polarización del bien contra el mal. A diferencia de las obras donde esa polaridad se establece pronto, en las obras donde la conversión se desarrolla en escena sí está la posibilidad de apreciar la magnitud del cambio, de valorar todo lo que el santo deja atrás.

Las posesiones están en relación con los espacios dramáticos. En el teatro jesuita novohispano se pueden detectar los mismos espacios míticos del teatro peninsular pero se añade,

de manera clara y definida, el espacio cortesano en la comedia de Bocanegra y en la *Vida de san Ignacio*. La complejidad dramática que aporta el teatro novohispano al modelo hagiográfico se enriquece con esas construcciones espaciales cortesanas. Si en los espacios del pasado heroico del cristianismo primitivo los conflictos tienen una fuerte carga ideológica manifiesta en la lucha entre las instituciones, en los espacios cortesanos de la *Vida de san Ignacio* se gestan conflictos más particulares, familiares y, por ello, mucho más cercanos sin duda al espíritu de un público para el que la familia y el patrimonio son núcleos de vida cotidiana. ¿Cómo puede el heredero, en el caso de la *Vida*, o la cabeza de una familia ilustre como Borja, despreciar el poder y la fama que le promete o le da su condición social? Es importante que este dilema se resuelva adecuadamente para que el nuevo santo pueda seguir el camino señalado por Dios. La legalidad, tema que aparecía hacia el final de la *Vida de san Eustaquio* cuando el santo testa a favor de la comunidad cristiana, aparece significativamente en las obras novohispanas. Éstas exponen un problema real de la comunidad cristiana y dan una solución evangélica: se da Dios lo que le pertenece y al gobierno del hombre lo que toca. Los santos novohispanos legalizan su abandono del mundo.

Así, respetando en esencia un modelo teatral construido sobre la propia práctica dramática, el teatro jesuita novohispano aporta al género hagiográfico variaciones significativas tanto en la forma como en los contenidos temáticos. La forma se mantiene a lo largo de la geografía que ocupa la Compañía de Jesús en territorios hispánicos. El término “comedia”, con el que los autores de la orden agrupan generalmente sus producciones, ratifica esta continuidad. Si bien es cierto que por momentos el teatro jesuita novohispano parece alejarse demasiado del modelo hispánico, hay otras constantes en cuanto al uso de elementos de efectividad probada en España como la tramoya que, en el caso de las comedias de santos hispánicas, acaba por volverse un rasgo característico de todo el género hagiográfico. Esta sinonimia entre tramoya y comedias de santos por sí misma dice poco acerca de la evolución del teatro jesuita hagiográfico en Nueva España; sin embargo, al considerar las acotaciones de las obras novohispanas más tardías se aprecia otra de las variaciones significativas respecto al modelo hispánico. En resumen, la evolución del teatro jesuita novohispano inicia de un estado poco o nada profesionalizado, hasta alcanzar finalmente un estado donde es precisamente el dominio del arte dramático el signo inequívoco de una consolidación del modelo teatral jesuita.

Bibliografía

- ABIA GUERRERO, Margarita *et al.*, “Índice de las obras de teatro y diálogos representados de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1972, núm. 7, 65-103.
- ALMEIDA LUCAS, Maria Clara, *Hagiografía medieval portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984.
- ALONSO ASENJO, Julio, “Panorámica del teatro humanístico-universitario del Renacimiento hispánico”, DE <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm>, 4 de diciembre del 2002.
- , “Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuita del Siglo de Oro: 1993-1997”, *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, 1997/1998, núms. 4/5, 417-445.
- , ed., *La “Tragedia de san Hermenegildo” y otras obras del teatro español de colegio*, 2 vols., UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- ARGÜAS SALAS, José, “Hagiografía de los siglos XVI y XVII. Bibliografía”, en *Coordinación de la Edición de Hagiografía Castellana*, Universidad de Oviedo, DE <<http://www.uniovi.es/Grupo/CEHC/pdf/aragues/biblaragues.PDF>>, 1 de mayo del 2003.
- ARROM, José Juan, *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, Andrea, México, 1967 [1ª ed: *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956].
- ARRÓNIZ, OTHÓN, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- , *Teatro de evangelización en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- , *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.

- ARTEAGA MARTÍNEZ, Alejandro, “*Comedia a la gloriosa Magdalena*”, de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?). *Edición y estudio*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- ARZUBIALDE, S., Jesús CORELLA y J. M. GARCÍA-LOMAS, eds., *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*, Mensajero/Sal Terrae, s.l., s.f.
- Auto de Sant Jorge quando mató la serpiente*, en *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (anteriores a Lope de Vega)*, ff. CXXII v - CXXV v, microfilm, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14711, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350519766682495200802/index.htm>>, 6 de noviembre del 2005.
- AVANCINI, Nicolaus, *Poesis dramatica*, Apud Joannem Wilhelmum Friessen, Coloniae, 1675, DE <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/avan2/te01.html>>.
- BACKER, A. y A. de, *Bibliothèque des Écrivains de la Compagnie de Jésus*, Collège Philosophique et Théologique, Louvain, 1869-1876, s. v. “Cigorondo, Jean de”.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en *L’hagiographie entre histoire et littérature (Espagne, Moyen-Âge et Siècle d’Or)*, Coloquio Internacional organizado por LEMSO (Université de Toulouse-Le Mirail) y GRISO (Universidad de Navarra), Toulouse, del 10 al 12 de octubre de 2002 (ponencia plenaria). DE <<http://web.uniovi.es/CEHC/pdf/statushm/statushm.pdf>>, 6 de noviembre 2003.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1969 [1ª ed.: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1860].
- BATTISTINI, Andrea, “I manuali di retorica dei gesuiti”, en Gian Paolo Brizzi, ed., *La “Ratio studiorum”: modelli culturali e pratiche educative dei guesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1981, pp. 77-120.
- BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Gredos, Madrid, 1959.
- BIDERMANN, Jacob, *Ludi theatrales sacri, Joannis Wagneri, Monachii*, 1666, DE <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/bider3/te01.html>>, 21 de noviembre del 2005.

- BOCANEGRA, Matías de, *Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España*, en Elsa Cecilia Frost, *Teatro profesional jesuita*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 39-79.
- , *Comedia de san Francisco de Borja*, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1582>>, 1 de diciembre del 2001.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, “El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Librería y Casa Editora Hernando, Madrid, 1925, t. 3, pp. 142-155.
- BORSETTO, Luciana, “L’egloga in sciolti nella aprima metà del Cinquecento. Appunti sul *liber* di Girolamo Muzio”, *Chroniques Italiennes*, núm. 3, 2003, DE <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/pdf72/L_Borsetto.pdf>, 4 de diciembre del 2005.
- BRADNER, Leicester, “The Latin drama of the Renaissance (1340-1640)”, *Studies in the Renaissance*, 4 (1957), 31-54.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran duque de Gandía*, ed. de Václav Černý, publié d’après le manuscrit de Mladà Vožice avec un introduction, des notes et un glossaire, Académie Tchécoslovaque des Sciences, Praga, 1963.
- , *El gran duque de Gandía: comedia*, presentación de Guillermo Díaz-Plaja, Guadarrama, Madrid, 1969.
- CANAVAGGIO, Jean, “La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado”, en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Madrid, 2000, pp. 15-32.
- CANET, José Luis y Ricardo SERRANO, “Norma-recomendación de la Asociación Internacional Siglo de Oro sobre ediciones de textos electrónicos áureos”, DE <<http://www.uqtr.ca/aiso/ESPECIAL/NormaTextosE.htm>>, 5 febrero del 2004.
- CASSANI, Jorge Luis y A. J. PÉREZ AMUCHASTEGUI, *Del “epos” a la historia científica: una visión de la historiografía a través del método*, Nova, Buenos Aires, 1961.
- CASTRO CARIDAD, Eva, ed., *Dramas escolares latinos: siglos xii y xiii*, Akal, Madrid, 2001.

- , *Introducción al teatro latino medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.
- , *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, t. 2, ed. de Harry Sieber, REI, México, 1988.
- , *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- CEVALLOS, Francisco Javier, “*Imitatio, aemulatio, elocutio*: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”, *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), 501-515.
- CIGORONDO, Juan de, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, ed. de Alejandro Arteaga Martínez, DE <<http://www.geocities.com/aarteagaa/>>.
- COLLINOT, André y Francine MAZIÉRE, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, préface de Jean-Claude Chevalier, Éditions des Cendres, Paris, 1987.
- CRUZ, Jacqueline, “Elementos emblemáticos en la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra”, *Mester*, 18 (1989), 19-38.
- DAINVILLE, François de, “L'explication des poètes grecs et latins au seizième siècle”, en *L'éducation des jésuites: xvi^e-xviii^e siècles*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Les Editions de Minuit, Paris, 1978, pp. 150-182.
- DECORME, Gérard, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767 (compendio histórico)*, 2 vols., Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, México, 1941.
- DELUMEAU, Jean, *La confesión y el perdón: las dificultades de la confesión siglos xiii a xviii*, trad. de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1992.
- DESIDERI, Paolo, “‘Non scriviamo storie, ma vite’ (Plut., *Alex* 1.2): la formula biografica di Plutarco”, en *Testis temporum. Aspetti e problemi della storiografia antica*, Università di Pavia, Côme, 1995, pp. 15-25.
- DEYERMOND, Alan, “Lost hagiography in medieval Spanish: a tentative catalogue”, en Jane E. Connolly, Alan Deyermund y Brian Dutton, eds., *Saints and their authors: studies in medieval Hispanic hagiography in honor of John K. Walsh*, Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, 1990, pp. 139-148.

- DIAS, Enrique, *Relação da viagem e naufrágio da nau S. Paulo que foi para a Índia no ano de 1560 de que era capitão Rui de Melo da Câmara, mestre João Luís, e piloto António Dias; escrita por Henrique Dias, criado do senhor D. António Prior do Crato*, en Bernardo Gomes de Brito, *História trágico-marítima*, t. 2, anotada, comentada e acompanhada de um estudio por António Sergio, Sul, Lisboa, 1955.
- DÍAZ, Simón, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. 8, *Siglos xvi y xvii.- Cervantes-Coquela*, Instituto Miguel de Cervantes-Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970.
- DOLCE, Ludovico, *Tragedie di M. Ludovico Dolce Cioé, "Giocasta", "Didone", "Thieste", "Medei", "Ifigenia", "Hecuba"*, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, In Vinegia, 1560.
- Enciclopedia dello spettacolo Garzanti*, Garzanti, Milano, 1977, s. v. 'Gesuitico, teatro'.
- ENCINA, Juan del, *Cancionero de Juan del Encina*, Real Academia Española, Madrid, 1989. [Hay edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=9477>>, 23 de marzo del 2004.]
- , *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Priego, Cátedra, Madrid, 1991.
- EVEN ZOHAR, Itamar, "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", en M. V. Dimic, I. Even Zohar, J. Lambert, C. Robyns, Z. Shavit, R. Sheffy, G. Toury y S. Yahalom, *Teoría de los polisistemas*, estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos, Arco/Libros, Madrid, 1999, pp. 23-52.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, comp., *Libros y libreros en el siglos xvi*, 2ª ed., proemio de Elías Trabulse, pról. de Luis González Obregón, Archivo General de la Nación-Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1ª ed.: Archivo General de la Nación, 1914].
- FERRER VALLS, Teresa, "Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, V, Homenaje a la profesora Amelia García-Valdecasas*, Universitat de València, València, 1995, pp. 355-371.
- , "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", en M. De los Reyes Peña, ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), 63-84, DE <<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectaculo.PDF>>.

- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de l'“auto” religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Université de Paris, Paris, 1961.
- FLOR, Fernando R. de la, “Teatro de Minerva: prácticas parateatrales en el espacio universitario del Barroco”, en José Ma. Díez Borque, dir., *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*, Reichenberger, Zaragoza-Kassel, 1991, pp. 221-253.
- FLORENCIA, Francisco de, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, 2ª ed., facsímil, pról. de Francisco González de Cossío, Academia Literaria, México, 1955 [1ª ed.: 1694].
- FRAGONARD, M.-M., “Jésuite (littérature)”, en J. P. de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey, eds., *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984, s. v.
- FRANCA, Leonel, *O método pedagógico dos jesuítas. O “Ratio Studiorum”. Introdução e tradução*, Livraria Agir Editôra, Rio de Janeiro, 1952.
- FRENK, Margit, “El Juego entre quatro niños, ¿de Juan de Cigorondo?”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), 529-554.
- FROST, Elsa Cecilia, *Teatro profesional jesuita*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- GANDERSHEIM, Hrotsvitha de, *Los seis dramas*, trad., introd y notas de Luis Astey, Instituto Tecnológico Autónomo de Monterrey-Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo xvi. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México*, 2ª ed. rev. y aumentada, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 [1ª ed., 1886].
- GARCÍA SORIANO, Justo, “El teatro de colegio en España: noticia y examen de algunas de sus obras”, *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid), 14 (1927), 235-277, 374-411, 535-565, 620-650; 15 (1928), 62-93, 145-187, 396-446, 651-669; 16 (1929), 80-106, 223-243; 19 (1932), 484-498, 608-624.
- , *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Tipografía de R. Gómez Menor, Toledo, 1945.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GIL, Eusebio, ed., *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la "Ratio studiorum"*, ed. bilingüe, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1992.
- GIL, Luis, "El humanismo español del siglo XVI", en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos. Madrid, 28 de marzo -1 de abril de 1966*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1968, pp. 209-297.
- GIMENO, Rosalie, "Estudio preliminar", en Juan del Encina, *Teatro: segunda producción dramática*, ed., estudio y notas de Rosalie Gimeno, Alhambra, Madrid, 1977.
- GIRALDI, Giambattista Cinzio, *Le tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio: "Orbecche", "Altile", "Didone", "Antivalomeni", "Cleopatra", "Arrenopia", "Euphimia", "Epitia", "Selene"*, appreso Giulio Cesare Cagnacini, In Venecia, 1583.
- GLANTZ, Margo, "Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía", en Ysla Campbell, coord., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 153-170.
- GOLOPENTIA, Sanda, "Les didascalies de la source locutoire", *Poétique*, 24 (1993), 475-492.
- GÓMEZ ROBLEDO, Xavier, *Humanismo en México en el siglo XVI. El sistema del colegio de San Pedro y San Pablo*, Jus, México, 1954.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, "La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo XVI", *Historia Mexicana*, 32 (1982/1983), 262-281.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes", en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 95-103.
- , "Las bizarrías de *Belisa*: texto dramático y texto espectacular", en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- GONZÁLEZ PEDROSO, E., ed., *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Atlas, Madrid, 1952.

- GRIFFIN, Nigel, *Jesuit school drama: a checklist of critical literature*, Grant & Cutler, London, 1976.
- , *Jesuit school drama: a checklist of critical literature. Supplement No. 1*, Grant & Cutler, London, 1986.
- GRISMER, Raymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega, together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1944.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.
- HANRAHAN, Thomas, “El Tocatín: expresión de identidad”, *Revista Iberoamericana*, 36 (1970), 51-60.
- , “Calderón’s man in México: the Mexican source of *El gran duque de Gandía*”, *Bulletin of the Comediantes*, 37 (1985), 115-127.
- , “Two new dramas of seventeenth century Mexico”, en Manuel Ignacio Pérez Alonso, ed., *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural: 1572-1972*, Jus, México, 1975.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo xvi*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961.
- HERNÁNDEZ REYES, Dala Fabiola, *La “Comedia de san Francisco de Borja”*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “El teatro de la América española en la época colonial”, en *Obra crítica*, ed. de E. S. Speratti Piñero, pról. de J. L. Borges, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 698-718.
- HESSE, Everett W., *La comedia y sus intérpretes*, Castalia, Madrid, 1972.
- HESSEL, Lothar y Georges RAEDERS, *O teatro jesuítico no Brasil*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1972.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. de Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, pról. de M. León-Portilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- ISSACHAROFF, Michael, "Space and reference in drama", *Poetics Today*, 2 (1981), 211-224.
- JOHNSON, Harvey Leroy, *An edition of "Triunfo de los santos" with a consideration of Jesuit school plays in México before 1650*, tesis de doctorado, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1941.
- KOWZAN, Tadeusz, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Theodor W. Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, trad. de M. R. Bengolea, Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 36-50.
- La "Comedia" erudita de Sepúlveda. Estudio y texto paleográfico-crítico*, ed. de Julio Alonso Asenjo, Tamesis-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, London, 1990.
- La Venexiana*, DE <http://www.liberliber.it/biblioteca/v/venexiana/la_venexiana/html/index.htm>, 25 de septiembre del 2002.
- La vida de san Eustaquio: comedia jesuítica del Siglo de Oro*, ed. de Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 1982.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval castellano*, Castalia, Valencia, 1958.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, 2ª ed., trad. de A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1986.
- LEFEBVRE, Georges, *El nacimiento de la historiografía moderna*, trad. de Alberto Méndez, Martínez Roca, México, 1975.
- LEMMON, Alfred E., "Jesuits and music in Mexico", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 46 (1977), 191-198.
- , "Jesuits and music in the 'Provincia del Nuevo Reino de Granada'», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 48 (1979), 149-160.
- LEONARD, Irving. A., *Los libros del conquistador*, trad. de Mario Monteforte Toledo, 2ª ed. rev. y aum., Fondo de Cultura Económica, Méxio, 1979.
- LIDA DE MALKIEL, Rosa María, *La originalidad artística de "La Celestina"*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
- LÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, MAPFRE, Madrid, 1992.

- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Alcalá, Madrid, 1968.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. de José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1970.
- LUQUE ALCAIDE, Elisa y Josep-Ignasi SARANYANA, *La Iglesia Católica y América*, MAPFRE, Madrid, 1992.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía*, estudio de Luigi de Filippo, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1956.
- LLANOS, Bernardino de, *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo xvi), y otros poemas inéditos*, introd. y trad. de J. Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- , *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (siglo xvi)*, introd. y trad. de J. Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975.
- MADÉLÉNAT, Daniel, *La biographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.
- MALDONADO MACÍAS, Humberto, “El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo”, *Literatura Mexicana*, 6 (1993), 181-194 [reed. en José Quiñones Melgoza y Ma. Elena Victoria Jardón, eds., *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado Macías*, presentación de F. Curiel Defossé, semblanza biográfica por L. Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 191-205].
- , “Un temprano juguete teatral del padre Juan de Cigorondo escrito en Guadalajara”, en José Quiñones Melgoza y Ma. Elena Victoria Jardón, eds., *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado Macías*, presentación de F. Curiel Defossé, semblanza biográfica por L. Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 173-189.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Historia de los espectáculos en Puebla: fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos xvi y xvii*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1978.
- MASEN, Jacob, *Palaestra eloquentiae et ligatae, Pars III et ultima quae complectitur: Dramatica poesisin comicam, tragicam et comico-tragicam*, Apud Hermannum Demen, Coloniae,

- 1682, DE <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/masen3/te01.html>>, 21 de noviembre del 2005.
- MEDINA, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. 1: 1539-1600, ed. facs., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989 [1ª ed., 1912].
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, Gijón, 1995.
- MIGNOLO, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- MORALES, Pedro de, *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy santo padre Gregorio XIII les embió. Con licencia en México por Antonio Ricardo, año de 1579*, ed. de Beatriz Mariscal Hay, El Colegio de México, México, 2000.
- , *Triunfo de los santos*, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1593>>, 1 de diciembre del 2001.
- MORENO, Rafael, *El humanismo mexicano: líneas y tendencias*, comp. de Norma Delia Durán Amavizca, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.
- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and the "comedia de santos"*, Peter Lang, New York, 2000.
- MUIR, Lynette, "University and school drama (16th-18th centuries)", en Martin Banham, *The Cambridge guide to World theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, s. v.
- MURIEL, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, t. 1, 3ª ed. illus. y puesta al día de 1911 a 1961, pról. de Salvador Novo, Porrúa, México, 1961.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- , *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1572-1767)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- , *Historia de las bibliotecas novohispanas*, Secretaría de Educación Pública, México, 1987.

- , *Tópicos sobre Cicerón en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976.
- , “Un tocotín del siglo XVII”, *Boletín Filosofía y Letras*, 1995, núm. 6, 26-36.
- PADILLA ZIMBRÓN, Edith, *Vida de san Ignacio de Loyola*, tesis licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993.
- , *Teatro jesuita novohispano. “Vida de san Ignacio. Comedia segunda”*, tesis maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- PALOMAR VEEA, María, “Notas sobre dos comedias de la vida de san Francisco de Borja”, 2005, inédito.
- PAVIS, Patrice, “Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmodernos”, en Hanna Scolnicov y Peter Holland, comps., *La obra de teatro fuera de contexto*, trad. de M. Mur Ubasart, Siglo XXI, México, 1991, pp. 39-62.
- PAZ, Julián, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed., Blass Tipográfica, Madrid, 1934, t. 1 [reed. de Antonio Paz y Melia, “Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1899 a 1902].
- PERASSI, Emilia, *Matías de Bocanegra e la “comedia de santos” nella Nuova Spagna*, Bulzoni, Roma, 1996.
- PÉREZ DE RIBAS, Andrés, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee*, estudio introductorio, notas y apéndices de Ignacio Guzmán Betancourt, Siglo XXI, México, 1992.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la literatura mexicana y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días ... siendo la primera que se publica sobre tan interesante asunto*, Enseñanza, México, 1885.
- PLAUTO, *Comedias*, t. 2, ed. de José Román Bravo, Cátedra, Madrid, 1995.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas: Alejandro*, Aguilar, Madrid, 1964.
- PONTANUS, Jacobus, *Poeticarum institutionum liber tres, eiusdem Tyrocinium poeticum*, Ex Typographia Davidis Sartorii, Ingolstadii, 1594.
- , *Progymnasmatum latinitatis, sive dialogorum, voluminis tertij, pars posterior, cum Annotationibus de variis rerum generibus*, Ex typographeo Adami Sartorii, Ingolstadii, 1588-1594.

- POZA DIÉGUEZ, Mónica, “El concepto de teatralidad en el teatro medieval castellano”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, DE <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/teamedie.html>>, 19 de marzo del 2004.
- QUEVEDO, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Cátedra, Madrid, 1987.
- , *Obra poética*, t. III, parte 1, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001.
- QUIÑONES MELGOZA, José, “Introducción”, en Bernardino de Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo xvi), y otros poemas inéditos*, introd. y trad. de J. Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- , “Observaciones sobre tres manuscritos y un impreso de la tragedia *Iuditha* de Stefano Tucci”, *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 7 (1986), 59-68.
- , “Poesía neolatina novohispana del siglo XVI, quehaceres y rehaceres”, en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, eds., *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 339-360.
- , *Teatro escolar jesuita*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España. Año de 1602. Manuscrito anónimo del Archivo Histórico de la Secretaría de Hacienda*, pról. y adiciones de F. González de Cossío, México, Imprenta Universitaria, 1945.
- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, en *Obras completas*, t. 12, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Las obras del P. Pedro de Ribadeneyra de la Compañía de Iesus, agora de nuevo reuistas y acrecentadas*, En casa de la biuda de Pedro Madrigal, 1595.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Crítica, Madrid, 1982.
- RÍO PARRA, Elena del, “La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 1999, DE <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/secretos.html>>, 19 de febrero del 2004.
- RIVERA, Octavio, “Fiesta, rito, teatro y la consagración de Pedro Moya de Contreras, México 1574”, en Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno, eds., *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y*

- representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, México, 2003, pp. 171-185.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José y José Juan ARROM, eds., *Tres piezas teatrales del virreinato. "Tragedia del triunfo de los santos", "Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala", "Comedia de san Francisco de Borja"*, próls. de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El teatro de Nueva España en el siglo xvi*, Imprenta de Luis Álvarez, México, 1935.
- , *El teatro de Nueva España en el siglo xvi*, 2ª ed., pról. de José Rojas Garcidueñas, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- ROTTERDAM, Erasmo de, *Educación del príncipe cristiano*, trad. de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín, estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro, Tecnos, Madrid, 1996.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- RUGGERIO, Michael J., "Some Jesuit contributions to the use of the term 'comedia' in Spanish dramaturgy", *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), 197-203.
- RUIZ JURADO, Manuel, "Cronología de la vida del P. Jerónimo Nadal S.I. (1507-1580)", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 48 (1979), 248-276.
- SALAZAR, Eugenio de, *Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre*, Ms.
- SCHEVILL, Rodolfo y Adolfo BONILLA, "El teatro de Cervantes: introducción", en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, t. 6: *Comedias y entremeses: introducción. Poesías sueltas*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, pp. 5-27.
- SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo xvi a mediados del xviii*, Imprenta Universitaria, México, 1958.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, "Apología de las didascalias o acotaciones como elemento *sine qua non* del texto dramático", *Sincronía*, 2001, DE <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/winter02.htm>>, 13 de noviembre del 2003.

- SERRATA, Leonardo della, “*Poliscena*” de Leonardo della Serrata, comedia humanística latina, introd., texto y trad. de Antonio Arbea, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996-2000, p. i, DE <<http://autordelasemana.uchile.cl/della%20Serrata/introduc.htm>>, 14 de octubre del 2002.
- , *Comedia Poliscena*, ed. y trad. de Josep Gandia Esteve, DE <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Poliscena/Index.html>>, 1 de diciembre del 2002)
- SHELLY, Kathleen y Grínor ROJO, “El teatro hispanoamericano colonial”, en Luis Íñigo Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 319-352.
- SURTZ, Ronald E., *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton University-Castalia, Madrid, 1979.
- THURSTON PECK, Harry, *Harpers dictionary of classical antiquities*, Harper and Brothers, New York, 1898, s. v. “chorus”.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989.
- VARGAS ALQUICIRA, Silvia, *Catálogo de obras latinas impresas en México durante el siglo xvi*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Vida de san Ignacio de Loyola*, primera parte, DE <<http://www.geocities.com/aarteagaa/>>.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *El Cróton*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1982.
- , *El Scholástico*, ed. de José Miguel Martínez Torrejón, Crítica, Madrid, 1997.
- VILLANUEVA, Balbino Marcos, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1973.
- VILLEGAS, Alonso de, *Fructus sanctorum y quinta parte del flos sanctorum*, ed. de José Aragüés Aldaz, 1998 [1ª ed.: Zaragoza, 1594]; ed. electrónica de José L. Canet, DE <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index1.html>>.
- VIRUÉS, Cristóbal de, “*La gran Semíramis*”. “*Elisa Dido*”, ed. de Alfredo Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.
- WILLIAMS, Simon, “Jesuitendrama”, en Martin Banham, *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge Universtiy Press, Cambridge, 1988, s. v.