

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



**COMEDIA A LA GLORIOSA MAGDALENA,  
DE JUAN DE CIGORONDO (1560-¿1609?). EDICIÓN Y ESTUDIO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS

MTRA. MA. DOLORES BRAVO ARRIAGA

269894

MÉXICO, D. F.

1995-1998



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1999



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

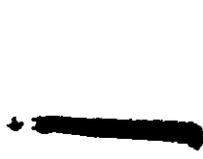
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

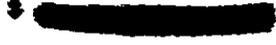
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# FALTAN PAGINAS

De la:



A la:



## ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR .....	iv
PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES .....	1
1. LA CRÍTICA .....	2
2. TEATRO JESUITA NOVOHISPANO.....	15
2.1. Teatro de colegio y teatro público.....	15
2.1.1. Características .....	15
2.1.1.1. Teatro de colegio .....	20
2.1.1.2. Teatro público.....	22
2.1.2. Obras .....	26
2.1.2.1. Representaciones de colegio.....	26
2.1.2.2. Representaciones públicas.....	27
2.2. Teatro misional.....	31
2.2.1. Características .....	31
2.2.2. Obras .....	35
SEGUNDA PARTE: AUTOR Y TEXTO.....	38
3. JUAN DE CIGORONDO.....	39
3.1. Biografía .....	39
3.2. Bibliografía.....	41
3.2.1. Biblioteca Nacional de México .....	41
3.2.2. Biblioteca de The Hispanic Society of America .....	42
3.2.3. Biblioteca Nacional de Madrid.....	47
3.2.4. Real Academia de la Historia (Madrid).....	51
TERCERA PARTE: ESTUDIO .....	53
4. ESTRUCTURA.....	54
4.1. Análisis dramático .....	55
4.1.1. Relato y acción.....	55
4.1.2. Tiempo .....	58
4.2. Análisis de didascalias.....	60
4.2.1. Identificación del personaje .....	61
4.2.2. Descripción física.....	61

4.2.3. Definición vocal .....	64
4.2.4. Elementos de diseño .....	64
4.2.5. Elementos sonoros .....	68
5. PERSONAJES .....	72
5.1. Magdalena .....	72
5.1.1. Tradición .....	72
5.1.2. Penitencia y <i>Comedia</i> .....	78
5.1.3. Espejo de penitencia .....	80
5.2. Amor Profano .....	81
5.2.1. Pecados capitales.....	81
5.2.2. Rasgos cómicos.....	85
5.2.3. Desengaño.....	89
5.3. Amor Divino.....	97
6. MÉTRICA .....	109
APÉNDICES .....	115
A. Texto.....	116
<i>Comedia a la gloriosa Magdalena</i> .....	122
Tabla de personajes .....	122
Argumento.....	123
Trofeo primero.....	127
Elogio primero .....	127
Elogio segundo.....	138
Elogio terçero .....	156
Tropheo segundo .....	172
Elogio primero .....	172
Elogio segundo.....	177
Elogio terçero .....	181
Tropheo terçero .....	206
Elogio primero .....	206
Elogio segundo.....	217
Elogio terçero .....	223
Aparato crítico .....	249
B. Otras composiciones.....	255
B.1. <i>Asclypiadeum carmen</i> .....	255
B.2. <i>Consejos</i> .....	256
B.3. <i>Glosas</i> .....	260
B.4. <i>A una piernas postizas</i> .....	264
B.5. <i>Sátira a los pequeños</i> .....	266
C. Métrica de la <i>Comedia</i> .....	268
BIBLIOGRAFÍA .....	274

## NOTA PRELIMINAR

Con este trabajo contribuyo al rescate, iniciado por Othón Arróniz, de un prometedor autor novohispano: Juan de Cigorondo, de la Compañía de Jesús. Mi trabajo se divide en tres partes. En la primera de ellas, a modo de introducción, sugiero que la labor dramática de la Compañía de Jesús debe contemplarse desde una triple perspectiva: como drama de evangelización, teatro profano y ejercicio escolar. Creo necesario proceder de este modo, pues al parecer se considera que la participación teatral jesuita se reduce a producciones más bien cultas y ostentosas, ajenas a ese primer gran propósito de la Iglesia en el Nuevo Mundo: la evangelización y la posterior conservación, en la ortodoxia, de los cristianos viejos y de los nuevos bautizados.

Aunque existen materiales con los cuales podemos seguir el desarrollo de la dramaturgia jesuita hasta después de 1607, como el *Diario* de Gregorio Martín de Guijo, el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles o las actas de cabildo de México y Puebla, preferí limitarme a enumerar testimonios anteriores a la primera década del siglo XVII. El motivo principal, que en esa década posiblemente murió Juan de Cigorondo.

Consideré la *Comedia* deudora de una tradición. Destacó para mí ante todo la visión de la comedia de Cigorondo como parte de una cadena vital, la vida del autor, a lo largo de la cual se acumularon en este hombre conocimientos que retomó, modificó o que, como resultado de esta asimilación y de su propio genio, innovó en una obra concreta, por ejemplo, la que edito. No me interesó aquí el otro lado de esta postura, que me habría orillado a desarrollar una visión de lo que Cigorondo pudo haber significado para otros individuos de la orden como continuador de la tradición dramática jesuita.

Como segunda parte se encuentra la recopilación y enumeración de los materiales bibliográficos que conseguí ubicar sobre el jesuita Juan de Cigorondo. El estado actual de la pesquisa se limita, por el momento, a esta primera fase. La segunda etapa, a largo plazo, será la consulta directa de los materiales consignados en las referencias bibliográficas. Un adelanto de esta etapa se

cumplió muy parcialmente con la edición de la *Comedia* y la transcripción de otras composiciones más (el *Asclypiadeum carmen*, los *Consejos*, las *Glosas*, la composición *A las piernas postizas* y la *Sátira a los pequeños*).

Finalmente ofrezco un estudio de la comedia de Cigorondo desde las posibilidades que ofrecen sus acotaciones y didascalias. Centro mi atención también en los tres personajes principales, tanto por su función dramática como por las relaciones entre sus orígenes legendarios y míticos y su manifestación artística en la obra del jesuita. Reviso, por último, la funcionalidad de la versificación en la obra, de importancia para valorar otro aspecto de las cualidades formales de la literatura de la Compañía y, en particular, la pericia en la composición que exhibe Juan de Cigorondo.

\*\*\* \*\*

Mi acercamiento a Juan de Cigorondo y a la Compañía de Jesús fue más bien azaroso: una visita al Archivo General de la Provincia de la Compañía de Jesús en México, cuya existencia desconocía, y una plática con el generoso doctor Manuel Ignacio Pérez Alonso, director del archivo, dieron como resultado una primera revisión del *Cartapacio curioso*. Al despedirnos esa primera vez, el doctor Pérez Alonso me ofreció espléndidamente la posibilidad de revisar su texto de Cigorondo si se me llegaba a ofrecer en lo futuro. Le tomé la palabra. Estoy en deuda con él pues sin conocerme, sin hacer mayores preguntas, sin condicionar mi presencia ni mi curiosidad, me regaló años de una paciente recopilación.

FALTA PAGINA

No.

V

**PRIMERA PARTE**  
**ANTECEDENTES**

## 1. LA CRÍTICA

El 2 de abril de 1767, Carlos III emitió la pragmática que ordenaba la expulsión de los jesuitas de territorios españoles. Casi doscientos años antes, influyentes miembros de la sociedad novohispana habían pedido con insistencia que viniera la Compañía de Jesús para solventar las carencias espirituales y las urgentes necesidades educativas de la colonia. Entre ellos se contaban el inquisidor don Pedro Moya de Contreras y el virrey don Martín Enríquez, quienes procuraron conseguir hospedaje digno a los miembros de la orden. Don Francisco Michón Rodríguez Santos, tesorero de la Santa Iglesia de México, así como don Alonso de Villaseca financiaron el viaje de los primeros miembros de la Compañía. Antes que cualquier otro, el obispo don Vasco de Quiroga trató el asunto del tránsito de la Compañía a Nueva España; incluso se presentó ante el general de la Compañía, el padre Láinez, para concretar el proyecto que por diversas eventualidades no se realizó en aquellos momentos. Felipe II autorizó, en carta de 1571 dirigida al provincial castellano de la orden de san Ignacio, el paso transoceánico de algunos jesuitas:

Sabéis ... cómo Nos tenemos gran devoción a la Compañía de Jesús, y a esta causa, y por la grande estima que de la vida ejemplar y santas costumbres que de sus religiosos tenemos, habemos determinado enviar algunos escogidos varones de ella a nuestras Indias Occidentales, porque esperamos que su doctrina y ejemplo 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.<sup>1</sup>

Los miembros de la Compañía arribaron a las costas veracruzanas el 9 de septiembre de 1572. El 28 llegaron a la capital de Nueva España. Para evitar el fastuoso recibimiento que los esperaba, entraron a la ciudad alrededor de las nueve de la noche, cuando la mayoría de la población dormía.

---

<sup>1</sup> *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, pp. 1-2.*

En dos siglos de labores en el virreinato, el papel fundamental y más destacado de la Compañía de Jesús consistió en velar por la educación de criollos, españoles e indígenas. Una polémica queda abierta en este punto, pues hay quienes afirman un desigual desempeño docente de la Compañía. Pedro Moya de Contreras, en septiembre de 1573, escribió una carta al Real Consejo de Indias donde resaltaba “la orientación característica con que la Compañía iniciaba su labor institucional novohispana: los criollos, sector social apenas cultivado hasta entonces por las órdenes religiosas anteriores a la Compañía ..., que se habían preocupado principalmente del indígena”.<sup>2</sup> Esta explicación de Moya de Contreras hace pensar en que la Compañía se desinteresó del bienestar espiritual y educativo de los indígenas. Las pruebas contrarias a estos argumentos sobre el trabajo docente de los jesuitas las ofrecen historiadores quienes demuestran que los de la Compañía “antes se entregarían con mayor dedicación que los otros religiosos, a la actividad propiamente misionera con los indios del interior”.<sup>3</sup> Unidos en este empeño demostrativo están los lingüistas, quienes han exhumado varios tratados sobre lenguas indígenas escritos por miembros de la orden de san Ignacio.<sup>4</sup> Dichos tratados sobre lenguas indígenas demuestran la preocupación de la Compañía por acercarse a los núcleos de indios a través de caminos ya transitados por las órdenes mendicantes y corroboran, en conjunto, el papel de los jesuitas como avanzada ideológica en el virreinato novohispano al concentrar sus esfuerzos no exclusivamente sobre las comunidades de naturales, sino también por el apoyo prestado al desarrollo de la comunidad criolla, con miras a una integración y jerarquización social funcional.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Félix Zubillaga, “Los jesuitas en Nueva España en el siglo XVI. Orientaciones metódicas”, en Manuel Ignacio Pérez Alonso, ed., *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural: 1572-1972*, México, Jus, 1975, p. 611.

<sup>3</sup> Ángel Santos Hernández, *Los jesuitas en América*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 17.

<sup>4</sup> Véanse los artículos de Danièle Dehouve, “El discípulo de Silo: un aspecto de la literatura náhuatl de los jesuitas del siglo XVIII”, *Estudios de Cultura Náhuatl* (México), 1992, 22, pp. 345-379; de Federico Beals Nagel Biecliffe, “El aprendizaje del idioma náhuatl entre los franciscanos y los jesuitas en la Nueva España”, *Estudios de Cultura Náhuatl* (México), 1994, 24, pp. 419-441; así como el segundo tomo de la obra de Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767 (compendio histórico)*, t. 2, *Las misiones*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.

<sup>5</sup> Armando Martínez Moya (*Los jesuitas en la colonia, ¿avanzada ideológica o defensores de la tradición?*, México, Universidad de Guadalajara, 1981) analiza dos premisas acerca de la expulsión jesuita. Primera: la Compañía, como avanzada ideológica, tuvo más visión en lo económico y sociocultural que el Estado español. Segunda: la orden defendía una tradición papista contra la secularización borbónica. Martínez Moya apoya la segunda opinión sobre la base de las haciendas jesuíticas, que mantuvieron a la orden y la educación de criollos, pero donde explotaban a negros e indígenas, con lo cual impedían el desplazamiento de ciertos individuos de un nivel social a otro.

La espectacularidad del impacto jesuítico en todos los niveles de la cultura colonial se aprecia mejor al seguir los pasos de la orden desde el primer año de su llegada hasta el último del siglo XVI. Esos primeros veintiocho años de estancia marcaron un antes y un después: el ambiente pretridentino, la dedicación casi absoluta de las órdenes mendicantes a los indios, el trabajo evangelizador, en fin, el período ‘primitivo’ de la Iglesia mexicana dio paso, con la llegada de la Compañía o en coincidencia con su arribo, a Trento (reafirmación de dogmas como la transubstanciación, decretos acerca de la obligatoriedad de la predicación, reordenamiento y disciplina teológica del clero, revalorización y defensa de los sacramentos) y a la educación mejorada, antes paupérrima, de los peninsulares y de sus hijos, a la “educación de la sociedad criolla y [a la] elevación del clero secular”.<sup>6</sup>

Debe quedar señalada la contemporaneidad de los procesos catequísticos virreinales y el teatro jesuita. En la primera de dos fases, la evangelización fundante organizó la enseñanza religiosa de los indígenas y se redactaron entonces los primeros instrumentos oficiales de pastoral, dedicados asimismo a este sector mayoritario del virreinato. El segundo período de catequización abarca la segunda mitad del siglo XVI, cuando la Iglesia contempló la educación de españoles y criollos “como medio eficaz para mantener y acrecentar la vida cristiana en las nuevas tierras descubiertas”.<sup>7</sup> En este sentido destaca el didactismo religioso de las obras jesuitas. Dicho objetivo, desarrollado antes por el teatro evangelizador, adquiere un tono diferente en el caso de la catequesis: no se trata ya de hacer teatro para difundir los conceptos de la teología cristiana (proceso cumplido durante los ciclos evangelizadores y con el teatro de evangelización),<sup>8</sup> sino de escribir literatura dramática, como fue el caso de los jesuitas, para no dejar caer en el olvido la enseñanza religiosa y mantener viva en los españoles y criollos “la fe, principal elemento de cohesión en el

---

<sup>6</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, trad. de Á. Ma. Garibay K., México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 34. Importantes acontecimientos ocurrieron entre 1523 y 1572: llega Pedro de Gante y se establecen los gobiernos diocesanos de Zumárraga (1528-1548) y de fray Alonso de Montúfar (1553-1572). A partir de 1572, el arzobispo Pedro Moya de Contreras (del clero secular) tomó a su cargo la dirección de la espiritualidad novohispana (*ibid.*, p. 603).

<sup>7</sup> Elisa Luque Alcaide y Josep-Ignasi Saranyana, *La Iglesia Católica y América*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 265.

<sup>8</sup> Véase *infra*, página 32, nota 143.

imperio”.<sup>9</sup> “la poesía religiosa<sup>10</sup> de la Nueva España fue ... un ardid pedagógico para que la ignorancia y la superstición de los ... españoles no degenerara en incontables herejías que ... podrían conducir rápidamente a proyectos políticos separatistas”.<sup>11</sup>

Como todo el teatro religioso del siglo XVI, las piezas catequísticas y las de evangelización pueden agruparse dentro del período preloquista.<sup>12</sup> Desde esta óptica, las diferencias visibles entre el drama de evangelización y las producciones criollas y jesuitas son escasas pero significativas: en las piezas evangelizadoras, los “personajes alegóricos aparecen rarísima vez”<sup>13</sup> y están escritas en prosa. Por el contrario, las incipientes obras criollas y las jesuitas recurren a la versificación<sup>14</sup> y utilizan figuras alegóricas que permiten hablar del teatro de catequesis como esencialmente alegórico-didáctico.

Los métodos de enseñanza utilizados por los jesuitas en el período final del siglo XVI y que continuaron utilizando, con innovaciones, en las décadas subsecuentes, incluyeron el *trivium* y el *cuadrivium*; además de métodos tradicionales como el uso de medios visuales (la emblemática, por ejemplo) para la enseñanza religiosa.<sup>15</sup> Entre las particularidades de las clases de retórica im-

<sup>9</sup> Mariana Gálvez Acero, *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 15-16. Véanse sobre este punto Kathleen Shelly y Grinor Rojo, “El teatro hispanoamericano colonial”, en Luis Íñigo Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, *Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 319 y Luque Alcaide y Saranyana, *La Iglesia Católica...*, p. 265.

<sup>10</sup> Afirma Francisco Ruiz Ramón al referirse a los dramas españoles en verso: “Cada pieza teatral está concebida, desde el punto de vista del estilo, como un *poema dramático*, y su lenguaje, material y formalmente es ... el lenguaje de la *poesía dramática*, y no ... lo que poco ha solía considerarse lenguaje teatral, en el que ... se amputaba ... la dimensión poética de esa palabra” (*Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 1988, p. 131).

<sup>11</sup> José Joaquín Blanco, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989, pp. 162-163.

<sup>12</sup> Véase José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 182.

<sup>13</sup> Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, pról. de M. León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 69.

<sup>14</sup> Excepciones son los fragmentos en prosa de González de Eslava. En prosa está asimismo parte de la *Égloga al nacimiento* de Cigorondo (en Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 191-238 y en José Quiñones Melgoza, ed., *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, trad. de J. Quiñones Melgoza, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 97-114) y toda la *Comedia alegórica* de Juan Bautista Corvera (en *Obra literaria*, ed. de S. López Mena, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 107-135).

<sup>15</sup> Esta labor no fue original de la Compañía. Recordemos los catecismos icónicos, por ejemplo. Véase el artículo de Jerry M. Williams, “Iconography and Religious Education in New Spain”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Toronto), 1991, 15 (2), pp. 305-322.

partidas en los colegios de la Compañía, a tono con el desarrollo de la visualización religiosa propuesta en Trento, el código educativo de los jesuitas estableció el uso de representaciones teatrales a modo de ejercicio didáctico. Con esta actividad literaria, entre otras ocupaciones, los miembros de la Compañía cimentaron su prestigio en el virreinato. La notoriedad que conquistó con el teatro nos obliga hoy a preguntar por qué este recurso pedagógico recibió tantos elogios en manos jesuitas y qué quedó de él.

La problemática que presenta en conjunto el teatro jesuita colonial en la historia literaria de la dramaturgia mexicana radica en dos cuestiones. La primera (extensiva también al teatro jesuítico mundial) es la ausencia de un amplio número de textos sobre los cuales pueda emitirse un juicio de valor, a pesar de la existencia de algunos testimonios jesuitas y de alusiones hechas por cronistas que revelan la abundancia de las representaciones de la Compañía, cuyos 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”.<sup>16</sup> La segunda cuestión se refiere al primer testimonio dado a conocer del repertorio jesuítico mexicano: el *Triunfo de los santos*, sobre el cual se centraron las miradas y a cuyo alrededor giraron, en un principio, todas las opiniones sobre el significado, temas y modos de representación del drama jesuita. Incluso llegó a opacar las investigaciones que sacaban a la luz desconocidas obras dramáticas perdidas en bibliotecas y archivos. El *Triunfo* se estaba convirtiendo en *la representación* jesuítica. A pesar de opiniones negativas que consideraron esta breve muestra de la dramaturgia mexicana de la Compañía un exponente de los ejercicios escolares, de comedias cuya retórica había que evadir para encontrar, al final, un escaso valor literario, la crítica en general se oponía a estos juicios y demostraba el papel fundamental en la literatura novohispana de textos como el *Triunfo de los santos*.

Un balance bibliográfico sobre el tema —como el realizado por Nigel Griffin<sup>17</sup>— evidencia un obstáculo más que persiste y queda por vencer: el particularismo observado en casi todos los estudios sobre teatro jesuítico. En efecto, las investigaciones conocidas sobre el teatro de la Com-

---

<sup>16</sup> *Relación breve...*, p. 26. Con el extrañamiento de la orden, su documentación quedó expuesta a las inclemencias del tiempo en los mal cuidados colegios. Manuscritos, cuadernos, cartapacios, se perdieron o esparcieron en lugares donde permanecen ignorados. Ignacio Osorio Romero proporciona índices bibliográficos de estos acervos jesuitas en su *Historia de las bibliotecas novohispanas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 61-99.

<sup>17</sup> *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, London, Grant & Cutler, 1976 (Research Bibliographies and Checklists, 12) y London, Grant & Cutler, 1986 (Research Bibliographies and Checklists, 12. 2).

pañía se refieren más bien a un país, a un colegio o a una pieza en particular, de donde se procede a conjeturar las posibles líneas generales del conjunto literario conocido. Algunos investigadores siguen un método inductivo, lo cual en realidad no ayuda a la cabal comprensión de la situación literaria, pero no quedan muchos caminos por dónde transitar.

Encontramos escasos ensayos sobre dramaturgia jesuita mexicana en las historias de la literatura colonial americana por las razones expuestas. Los materiales disponibles son breves; asimismo, en su mayoría, recientes: las fechas corren de 1935 hasta 1992.<sup>18</sup>

Rojas Garcidueñas, pionero en estas investigaciones teatrales novohispanas y en la dramaturgia jesuítica, consideró que las representaciones de la Compañía de Jesús vinieron a enriquecer el marco de las fiestas del Corpus y de las casas de comedias. Debido a que Rojas Garcidueñas únicamente contó para su trabajo con el *Triunfo de los santos*, su valoración del drama de la orden ignaciana necesariamente resultó particular e inductiva: resaltó la peculiar e inteligente manipulación, por parte de autores jesuitas, de recursos escénicos como el vestuario, la música y la métrica para conmover el ánimo del público,<sup>19</sup> pero no señaló rasgos distintivos generales ni pudo ejemplificar sus comentarios más que con el *Triunfo*.

Henríquez Ureña ordenó las representaciones de la Compañía en una división de la literatura dramática virreinal que concretó en “El teatro de la América española en la época colonial”. La clasificación resultó demasiado personal debido a los múltiples criterios que el investigador aplicó a su selección de obras teatrales. Para Henríquez Ureña, los virreinos americanos fueron semillero de teatro de evangelización, de espectáculos catequísticos, de dramas indígenas, religiosos españoles y laicos, además de representaciones públicas. Lo que cabe destacar de todo esto son las observaciones acerca del trabajo jesuita sudamericano en cuanto a dramaturgia. Dos datos son de gran importancia. El primero, que en las misiones jesuíticas de los guaraníes en Paraguay y Argentina se enseñaron diversas danzas de cuentas, un tipo de baile dramatizado.<sup>20</sup> En segundo lugar, que los jesuitas redactaron obras teatrales en lenguas como el aimara y el quechua: el inca

---

<sup>18</sup> Véase Ana Goutman y Armando Partida, coords., *Bibliografía comentada de las artes escénicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (particularmente la sección “Teatro mexicano I y II”, que reúne la bibliografía básica de literatura dramática y teatro para los cursos de la Facultad de Filosofía y Letras).

<sup>19</sup> Véase Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, pp. 72-110.

<sup>20</sup> Véase Pedro Henríquez Ureña, “El teatro de la América española en la época colonial”, en *Obra crítica*, ed. de E. S. Speratti Piñero, pról. de J. L. Borges, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 700.

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 uno más, en español y quechua, sobre el Santísimo Sacramento (¿un primitivo auto sacramental americano?).<sup>21</sup> Estas informaciones permiten asegurar que hubo una primera literatura dramática jesuita bilingüe, conclusión natural que no se encuentra en Rojas Garcidueñas ni en Alfonso Reyes.

Acerca de Alfonso Reyes, su ensayo sobre teatro virreinal del siglo XVI es representativo de la opinión generalizada hace cinco décadas sobre el drama de la Compañía. Reyes dedicó unas líneas a esta actividad de los jesuitas: “teatro humanístico, tanto en castellano como en latín, que llega a adoptar el extremo culto y renacentista de las cinco jornadas”.<sup>22</sup> Quizá también dirigió al teatro jesuita este comentario: “aquel inmenso empeño de la educación escolar ... desviaba sin remedio la poesía hacia el ejercicio de la retórica. La poesía se acicala de erudición”.<sup>23</sup> Cabe destacar la primera de estas dos consideraciones, pues la apreciación que hiciera Reyes, retomada actualmente, afirma, ante todo, la integración del teatro de la orden jesuita en el conjunto dramático virreinal; pero lo singulariza, al mismo tiempo, como producto específico de las corrientes literarias hispánicas de los Siglos de Oro.

En cuanto a las similitudes estructurales del teatro jesuita con el teatro español, José Juan Arrom incluyó, entre las representaciones de evangelización y las criollas, las representaciones escolares o de colegio.<sup>24</sup> Al seguir la filiación de este último género, habló de las universidades y de los resultados de la corriente latina predominante en ellas.<sup>25</sup> Arrom vio al teatro escolar como espectáculo de entretenimiento, escrito siempre de modo que no perdiera el objetivo básico de ejercitar al alumno en la retórica latina.

---

<sup>21</sup> *Apud ibid.*, p. 707.

<sup>22</sup> Alfonso Reyes, “Letras de la Nueva España”, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, t. 12, p. 330.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>24</sup> José Juan Arrom, *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, México, Andrea, 1967.

<sup>25</sup> Arrom sigue a 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*, Madrid, Librería y Casa Editora Hernando, 1925, t. 3, pp. 143-155).

El teatro escolar se desplazó de la universidad a los colegios jesuíticos peninsulares hacia 1556; alcanzó al Perú por 1568; llegó a México en 1572.<sup>26</sup> Quizá por tratarse de un ejercicio para escolares, Arrom aseguró, unido al tradicional juicio negativo de muchos polígrafos, que el teatro de colegio tuvo una escasa difusión, la cual alcanzó apenas las zonas aledañas a los centros educativos jesuitas de Lima y México. Aunque el género poco a poco ganó nuevos espacios debido a la paulatina castellanización gestada en los textos de las piezas representadas,<sup>27</sup> tampoco fue suficiente para que la literatura dramática colegial trascendiera los muros académicos, “quedando así muy limitado su influjo tanto en la vida de la colonia como en la formación de una tradición teatral”.<sup>28</sup>

Sin embargo, se observan ciertas contradicciones cuando Arrom aplicó sus asertos al *Triunfo de los santos*, texto que manejó como ejemplo del teatro escolar o de colegio. Arrom siguió los datos proporcionados por Rojas Garcidueñas<sup>29</sup> y por Harvey Leroy Johnson.<sup>30</sup> Sus comentarios elaborados sobre la obra jesuita novohispana desmienten algunas de sus opiniones previas. Olvidó, por ejemplo (pese a los datos de Rojas), que el *Triunfo* impactó tanto al público novohispano en su primera representación, que éste pidió una nueva puesta en escena de la obra. Esto contradice lo dicho por Arrom acerca de la escasa influencia del teatro colegial en el público, pues si los espectadores quisieron ver la obra una vez más fue porque mediante el teatro jesuita (o escolar o de colegio) se había formado —o empezaba a hacerlo— el gusto teatral de una audiencia que también comenzaba a exigir cierto tipo y calidad de espectáculos dramáticos.

Othón Arróniz tiene puntos de contacto con Rojas Garcidueñas, pero a diferencia de éste distinguió, en lo referente a la aportación jesuita, lo que llamó “teatro de catequización”, definido por él como drama dirigido “al público letrado, al poderosamente económico o al políticamente influyente en los destinos del nuevo reino”.<sup>31</sup> Bajo este rubro incluyó el *Triunfo de los santos*.

---

<sup>26</sup> Arrom, *Historia...*, p. 31.

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>29</sup> Por la edición de 1935.

<sup>30</sup> *An edition of "Triunfo de los Santos" with a consideration of Jesuit School Plays in Mexico before 1650*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941. No pude consultar esta tesis.

<sup>31</sup> Arróniz, *Teatro...*, p. 153.

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.<sup>32</sup>

En resumen, los dos autores coincidieron en señalar, primero, la existencia de un teatro religioso novohispano, heredero de lo medieval y de lo precolombino. Pero es Arróniz, en segundo lugar, quien dividió la producción dramática religiosa en lo propiamente evangelizador y lo perteneciente a la catequesis, rango en el cual los jesuitas tomaron la delantera.

En su ensayo, Shelly y Rojo destacaron el empleo recurrente de cierta clasificación en los estudios de dramaturgia colonial, pero volvieron a ella para agrupar el *corpus* del drama virreinal en teatro misionero, escolar y criollo. Respecto a los temas, señalaron 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”.<sup>33</sup> Aseguraron, por otra parte, la 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 carecemos de datos concretos sobre sus contenidos”.<sup>34</sup>

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, de “lenguaje sumamente retórico y [con] los despliegues sanguinarios ... característicos de Séneca”<sup>35</sup>— y la *Comedia de san Francisco de Borja* —“primer ejemplo en las colonias de un género popular en España”.<sup>36</sup> la comedia de santos. Con base en ambas obras afirmaron cómo, 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”.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Véase *ibid.*, pp. 138-152.

<sup>33</sup> Shelly y Rojo, “El teatro...”, p. 319.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 329.

Para 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 ... vecindados españoles; y *teatro de festejo*, para conmemorar algún acontecimiento social de la Nueva España o de la Península”.<sup>38</sup> En ambos casos se observa una interacción continua entre la evangelización y el festejo, interacción que permitió el desplazamiento de elementos religiosos y de divertimento hacia uno u otro de los tipos dramáticos indicados. 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”.<sup>39</sup>

Algunas reflexiones: si el teatro de la Compañía estaba anclado en medio de los intercambios de contenido propios del drama virreinal, según señaló Quiñones Melgoza, ¿qué distingue a las obras jesuitas del resto del teatro novohispano? Una observación de este investigador sugiere un camino para la diferenciación: se utilizaba el latín en la escritura del teatro jesuita y esta literatura era el medio para practicar la lengua clásica. Entonces, ¿qué lengua se utilizó para escribir el teatro de festejo y el de evangelización?, ¿con qué finalidad se eligió un idioma determinado para ellos? Las conclusiones obtenidas al examinar las consideraciones de Quiñones Melgoza desde el punto de vista del idioma en que se escribieron los textos dramáticos, incluyendo los de la Compañía, son las siguientes:

- a) el teatro de festejo, presentado en celebraciones civiles o religiosas, estaba escrito en la lengua del poder; de lo contrario, pocos españoles habrían obtenido algún provecho o entretenimiento;<sup>40</sup>
- b) el teatro de evangelización estaba escrito en lenguas autóctonas de regiones colonizadas y para un público primordialmente indígena a quien se buscaba adoctrinar;

---

<sup>38</sup> 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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. xx.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. xxii.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. xli.

- c) el teatro de la Compañía de Jesús, de intención didáctica, para sus estudiantes, estaba escrito en latín.<sup>41</sup>

En un segundo trabajo sobre el teatro de la Compañía de Jesús, Quiñones Melgoza analizó brevemente la obra de tres autores jesuitas residentes en Nueva España. Los parámetros que fijó para el estudio de esas obras fueron el lugar donde posiblemente se representaron, el tipo de público a quien iban dirigidas y la lengua en que se escribieron. Los resultados de su análisis fueron los siguientes:<sup>42</sup>

- a) El *Triunfo de los santos*, pieza atribuida al padre Pedro de Morales,<sup>43</sup> estuvo dirigida a todos cuantos entendieran español. 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.
- b) La *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*, de Juan de Cigorondo, fue concebida también como un espectáculo público, quizá para representarse durante la Navidad. Diferente del *Triunfo* en el lenguaje —pues la *Égloga* “a veces imita la jerga de los pastores”—, todo permite suponerle 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 cualquier colegio jesuita.
- c) Dos diálogos del padre Bernardino de Llanos —*Diálogo en la visita de los inquisidores*<sup>44</sup> y *Égloga o Diálogo en la visita del padre Antonio de Mendoza*<sup>45</sup>— representan el drama jesuita en latín. Se trata, en estos casos, de un teatro “elitista repre-

---

<sup>41</sup> Esto es evidente también en el caso del Brasil del XVI: “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” (Lothar Hessel y Georges Raeders, *O teatro jesuítico no Brasil*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972, p. 97).

<sup>42</sup> Quiñones Melgoza, *Teatro...*, p. 18; las referencias siguientes provienen del mismo lugar.

<sup>43</sup> También se atribuye al padre Vincencio Lanucci, jesuita italiano y maestro de retórica de la Compañía, si no el primero, en Nueva España.

<sup>44</sup> *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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

<sup>45</sup> *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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

sentado en el interior del colegio y ante escogidos espectadores: teatro humanístico, culto y cien por ciento colegial”.

Para Frost, quien examina asimismo las representaciones de la Compañía de Jesús, la conjunción histórica de los procesos de conquista y colonización fue aprovechada por la orden para desplegar las tres variedades dramáticas que dominaba: “la circunstancia americana fue, en todos sentidos, tan diferente de la europea que sólo aquí —y tal vez en Japón— logró la Compañía reunir los distintos tipos de teatro que había venido cultivando: el espectáculo público, la representación escolar y la misional”.<sup>46</sup>

El drama jesuita escolar entró a Nueva España sujeto a temas “severamente cristianos”,<sup>47</sup> pero acató desde 1586 —al menos en teoría— lo dispuesto por el código educativo de la Compañía en el rubro de las representaciones teatrales. Durante el siglo XVII, estas producciones dramáticas compitieron, como en Europa, contra el teatro profano. Los autores de comedias que rivalizaban en el terreno dramático con la Compañía obligaron a ésta a escribir su teatro con base en fuentes históricas y biográficas y ya no únicamente sobre fuentes bíblicas, que era de donde solían extraerse, por lo general, los temas de contenido moralizante.<sup>48</sup> La linealidad seguida obligatoriamente en los temas bíblicos acarrea una consecuencia desastrosa para la acción dramática: la limitación de la creación.<sup>49</sup> La *Comedia de san Francisco de Borja* sería muestra del cambio temático.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Elsa Cecilia Frost, ed., *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 30.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>48</sup> *Loc. cit.* Los temas “sont choisis dans l’hagiographie, mais surtout dans la Bible et dans l’histoire romaine” (M.-M. Fragonard, “Jésuite [littérature]”, en J. P. de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey, eds., *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 1118).

<sup>49</sup> “Trattandosi poi di temi biblici, l’obbligo di rispettare lo svolgimento dei fatti poteva condannare l’azione a una specie di paralisi e di zona morta. Ma anche qui l’esempio di altri drammaturghi ... gli fornisce la soluzione: i divertimenti comici, che vengono a risvegliare l’attenzione del pubblico e che riempiono in certa maniera gli intervalli tra un atto e l’altro” (Mario Scaduto, “Il teatro gesuitico”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* [Roma], 1967, 36 [71], p. 198).

<sup>50</sup> Añadiremos dos títulos españoles: la *Tragedia de san Hermenegildo* (en Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 173-431) y de Agustín de la Granja, ed., *Vida de san Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1982.

Frost reitera la participación de la Compañía con obras teatrales en la labor evangelizadora. Dice que el teatro misional “tiene un rasgo común que lo distingue del [drama] europeo y ... del criollo ...[:] el uso de la lengua vernácula”.<sup>51</sup>

Las conclusiones desprendidas de las investigaciones examinadas conducen a enumerar: a) la participación jesuita en el drama evangelizador; b) la vinculación del teatro jesuita con el de colegio; c) la unificación de las representaciones de la Compañía con el teatro público popular.

---

<sup>51</sup> Frost, *Teatro...*, p. 23.

## 2. TEATRO JESUITA NOVOHISPANO

Ante el público del virreinato se presentaron dos variedades del género dramático: la de evangelización y la criolla, según señalan los historiógrafos del teatro novohispano. Los jesuitas respondieron con su teatro misionero y representaciones públicas. Ampliaron este panorama con su teatro en latín, colegial, su aportación más notable y al parecer sin precedentes conocidos o de renombre en Nueva España.

### 2.1. TEATRO DE COLEGIO Y TEATRO PÚBLICO

#### 2.1.1. CARACTERÍSTICAS

El género escolar se desarrolló en España resguardado en los centros universitarios, donde se mantuvo viva la tradición clásica de Sófocles, Plauto, Terencio y Séneca,<sup>52</sup> además de Ovidio.<sup>53</sup> Hubo también un seguimiento cercano de “la poética di Aristotele o i precetti di Orazio”.<sup>54</sup> Por abreviar hasta la saciedad en fuentes antiguas, los comentarios sobre él han sido más bien desfavorables: “en casi todas [sus piezas], singularmente en las latinas, se echa de ver un premeditado calco de escritores clásicos, que priva de espontaneidad y de positivo valor literario al estilo”.<sup>55</sup> Sin embargo, estas representaciones, tanto en español como en latín (según se desprende de Bonilla), ganaron fama en su época y actualmente son consideradas precursoras del teatro de los Siglos de Oro<sup>56</sup> por “actualizar, revitalizar el teatro greco-latino y sus derivados modernos, así co-

---

<sup>52</sup> Jean-Louis Fleckiaoska, *La formation de l' "auto " religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Paris, Université de Paris, 1961, p. 227.

<sup>53</sup> Justo García Soriano, “El teatro de colegio en España”, *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid), 1927, 14, p. 236, nota 1. Cabría afirmar que “l'único centro dove il teatro [clásico] si salva è la scuola, l'università” (Scaduto, “Il teatro...”, p. 196).

<sup>54</sup> Scaduto, “Il teatro...”, p. 199.

<sup>55</sup> Bonilla y San Martín, “El teatro...”, p. 146.

<sup>56</sup> José Luis Canet Vallés, ed., *De la comedia humanística al teatro representable* (“Égloga de la tragicome-

mo la temática de la antigüedad clásica”.<sup>57</sup> Para ejemplificar la trascendencia del teatro producido desde las universidades o a su abrigo, bastará decir que autores esenciales para el desarrollo de la dramaturgia española como Juan del Encina demuestran cómo la corriente universitaria salió “al aire libre de las plazas y de los primeros corrales de comedias”,<sup>58</sup> cuya obra, en conjunto, puede calificarse de representaciones públicas.

Paralela a la vertiente extramuros, en la literatura dramática escolar destacó otra variante escrita para quedar en las aulas de la universidad. Fue “otra dirección sabia, académica y artificiosa”,<sup>59</sup> denominada *drama humanístico*, entre cuyos rasgos destacan el tratarse de obras redactadas más con la finalidad de ser escuchadas que vistas y la sustitución progresiva del verso elegíaco por la prosa.<sup>60</sup>

El drama humanístico resultó “de la atención filológica a los autores latinos”,<sup>61</sup> imitados y traducidos por universitarios. Se manifestó también en las imitaciones y traducciones de obras italianas.<sup>62</sup> Las versiones latinas del *Amphitruo* elaboradas por Francisco López de Villalobos y Fernán Pérez de Oliva —quien tradujo al latín la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba triste* de Eurípides— son ejemplos del teatro humanístico. También están consideradas en este campo las múltiples imitaciones de piezas grecolatinas hechas por maestros como Juan Maldonado, Juan de Mal Lara y Francisco Sánchez de las Brozas; la imitación de autores italianos se reconoce en Juan Pé-

---

*dia de Calisto y Melibea*”, “*Penitencia de amor*”, “*Comedia Thebayda*”, “*Comedia Hipólita*”, “*Comedia Serafina*”), València, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993, p. 16.

<sup>57</sup> Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Barcelona, Júcar, 1994, p. 127. De la misma opinión es Nigel Griffin: “any future scholar intent upon analysing the rise of the *comedia* and upon giving us a more or less complete picture of peninsular dramatic activity during the sixteenth and seventeenth centuries can no longer afford to ignore the school drama of the Society of Jesús” (“Miguel Venegas and the Sixteenth-century Jesuit School Drama”, *The Modern Language Review* [London], 1973, 68 [4], p. 796).

<sup>58</sup> García Soriano, “El teatro...”, p. 242.

<sup>59</sup> *Loc. cit.*

<sup>60</sup> Hermenegildo, *El teatro...*, pp. 125, 145. Otros rasgos importantes de las obras humanísticas: no se dividían en actos ni respetaban las unidades clásicas, seguramente porque muchos argumentos suyos se tomaron del género narrativo; por no ser representables, se piensa en la gestualidad y la mímica como mecanismos para la simulación de espacios requeridos por las didascalias internas de las obras (*ibid.*, pp. 145-131).

<sup>61</sup> Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 27.

<sup>62</sup> Eduard M. Wilson y Duncan Moir, *Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, trad. de C. Pujol, México, Ariel, 1987, p. 61.

rez Petreyo, traductor y repetidor de temas trabajados por Ariosto.<sup>63</sup> A la misma derivación del drama escolar perteneció Fernando de Rojas.

Desgraciadamente el teatro escolar, muy en especial su extensión humanística, se hizo pensando en públicos pequeños y cortesanos, por lo que cuando aparecieron los corrales de comedias y los públicos se hicieron más numerosos, se marginaron estas producciones universitarias.<sup>64</sup> Pese a ello, estas obras fueron cimiento para los autos sacramentales y la “comedia nueva”. El elitismo no fue barrera para formar “un elemento educado y sustancial de los auditorios de los teatros públicos; también formó aspirantes a dramaturgos, como en el caso de Calderón”.<sup>65</sup>

Los ejercicios literarios tuvieron definidos sus momentos de representación en los principios retores de muchas universidades europeas como la de Salamanca, donde se establecieron la Navidad, las Carnestolendas, la Pascua y el Pentecostés como tiempos para montar alguna pieza dramática.<sup>66</sup>

Aunque los autores cómicos grecolatinos fueron particularmente favorecidos por el teatro universitario y su influencia destacó en ejercicios literarios como los juegos de escarnio,<sup>67</sup> no se dejó de lado a los autores trágicos. El teatro escolar quedó así delimitado por dos vertientes: una desprendida de Terencio y otra apoyada en Séneca. Al movimiento terenciano pertenecieron Macropedius, Crocus Gnaphaeus y Hrotsvitha.<sup>68</sup> A la segunda, en general, las obras de la Compañía de Jesús.

Cuando hablamos del teatro de la Compañía de Jesús se vuelve imperioso tener en cuenta el término ‘teatro de colegio’, con el cual se denomina frecuentemente el género desarrollado por los jesuitas. Este cambio de nombre apuntó a la existencia de nuevos valores y características.

<sup>63</sup> García Soriano, “El teatro...”, pp. 242-245. Véase Arróniz, *Teatros...*, pp. 27-28.

<sup>64</sup> Hermenegildo, *El teatro...*, p. 130.

<sup>65</sup> Wilson y Moir, *Siglo de Oro...*, p. 62. “A vista de las representaciones universitarias y de colegio se despertó la imaginación de los que fueron nuestros más geniales escritores y dramaturgos” (Ignacio Elizalde, “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico”, *Razón y Fe* [Madrid], 1956, 153 [696-697], p. 292). Flecniakoska es de idéntica opinión: “C’est là un fait très important, car on voit dès maintenant l’influence profonde qu’ont pu avoir de telles représentations sur les jeunes esprits de ceux qui, plus tard, allaient présider au développement du théâtre, que ce soient de futurs auteurs ou de futurs administrateurs” (*La formation...*, p. 234).

<sup>66</sup> Véase Arróniz, *Teatros...*, p. 27.

<sup>67</sup> Elizalde, “San Ignacio...”, p. 290.

<sup>68</sup> Lynette Muir, “University and school drama (16th-18th centuries)”, en Martin Banham, *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Arróniz indica la necesidad de esta diferenciación: “No debe confundirse el teatro hecho por los jesuitas con el teatro escolar que desde principios del siglo XVI venía haciéndose en las aulas universitarias ... El teatro hecho por los jesuitas tiene muchos puntos de contacto con este teatro escolar, al grado que se le ha confundido y se le ha englobado con aquel”.<sup>69</sup>

Los principios universitarios relativos a la literatura dramática quedaron fijados ya en el reglamento de la Universidad de Gandía, fundada por Francisco de Borja en 1549 y una de las primeras de la Compañía. Se estableció allí “Que en los dichos días [los primeros de septiembre] se podrán recitar algunas oraciones públicas y representar algunas comedias o églogas o diálogos”.<sup>70</sup>

La permeabilidad de la orden a las tradiciones universitarias queda definitivamente explicada con Ignacio de Loyola, quien asistió a Salamanca y a Alcalá, a París y a universidades italianas,<sup>71</sup> así como en la cristalización de normas en dos principales documentos de la Compañía. El primero de ellos, las *Constituciones*, dispuso los ejercicios literarios que habían de escribirse y cuándo habían de celebrarse. En la sección cuarta del documento mencionado 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”.<sup>72</sup> Las 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”.<sup>73</sup>

Las disposiciones sobre literatura se especificaron para el teatro en la *Ratio atque Institutio Studiorum*, el otro documento fundacional de la pedagogía jesuita. Dos párrafos del texto son imprescindibles en lo referente al arte dramático de la Compañía:

- a) en lo general, la regla trece para el rector: “O assunto das tragédias e comédias, que convém sejam raras e só em língua latina, deve ser sagrado e piedoso; nada deve

---

<sup>69</sup> *Teatros...*, pp. 27-28.

<sup>70</sup> Félix Zubillaga, *Monumenta pedagogica, apud Menéndez Peláez, Los jesuitas...*, p. 27.

<sup>71</sup> Leonel Franca, *O método pedagógico dos jesuitas. O “Ratio Studiorum”. Introdução e tradução*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editôra, 1952, pp. 28-29.

<sup>72</sup> S. Arzubialde, Jesús Corella y J. M. García-Lomas, eds., *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*, s.l., Mensajero/Sal Terrae, s.f., p. 181. Véase asimismo p. 197.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 181.

haver nos entreatos que não seja em latim e conveniente; personagens e hábitos femininos são proibidos”;<sup>74</sup>

- b) en lo particular, la regla diecinueve para el profesor de retórica: “Poderá às vezes o professor passar aos alunos como assunto algum tema dramático, como uma écloga, algumas cenas ou um diálogo, e o trabalho melhor poderá ser representado na aula, distribuidos os papeis entre os alunos, mas sem nenhum aparato”.<sup>75</sup>

La más clara muestra del espíritu docente de estas representaciones era que se hacían “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”.<sup>76</sup> Se buscaba la desenvoltura en la expresión verbal, el entrenamiento de la memoria,<sup>77</sup> así como la perfección y mesura de movimientos.<sup>78</sup> Como orden dedicada a la docencia, trataba de “presentare ai giovani in forma piacevole contenuti edificanti e abitarli, con la pratica della recitazione, alla disinvoltura e alla padronanza di sé”,<sup>79</sup> de modo que las obras sirvieran “à l’instruction religieuse, morale et politique”,<sup>80</sup> y aunque algunas representaciones resultaban polémicas, la mayoría era didáctica.<sup>81</sup>

---

<sup>74</sup> Franca, *O método...*, p. 135. 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. Posiblemente los papeles femeninos de la obra serían actuados por alumnos disfrazados.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>76</sup> Simon Williams, “Jesuitendrama”, en Martin Banham, *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>77</sup> Fragonard, “Jésuite...”. El arte mnemotécnico de la Compañía se exhibía al memorizar los diálogos de una obra teatral. A diferencia de las representaciones profanas profesionales, en las cuales los actores eran incapaces de aprender sus parlamentos y recurrían al apuntador, los alumnos de los colegios parece que no lo hacían así. Hasta el siglo XVIII encontramos que se exige a los comediantes 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*, México, Imprenta Universitaria, 1958, p. 88), indicación de que estas prácticas no eran frecuentes. El uso del apuntador solucionaba dichas deficiencias actorales y elevaba el costo de los miembros de la compañía teatral (*ibid.*, p. 100), todo lo que se ahorraba en una representación con los estudiantes jesuitas.

<sup>78</sup> Muir, “University...”. Actos públicos 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” (Pilar Gonzalbo Aizpuru, “La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo XVI”, *Historia Mexicana* [México], 1982-1983, 32 [2, fasc. 126], p. 270).

<sup>79</sup> *Enciclopedia dello spettacolo Garzanti*, Milano, Garzanti, 1977, s.v. ‘gesuitico, teatro’.

<sup>80</sup> Fragonard, “Jésuite...”.

<sup>81</sup> Muir, “University...”. 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 au-

Con Terencio se ejemplifica cómo los jesuitas adaptaron la tradición escolar a su teatro de colegio. Ampliamente utilizado en las universidades, se le señaló en las *Constituciones* como lectura impropia para los escolares.<sup>82</sup> 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”.<sup>83</sup>

Debido a este giro docente de aspiraciones cristianas, el teatro jesuita merece calificarse como de catequesis al haber difundido la doctrina religiosa y mover a la fe. Por este cambio de objetivos se afirmó que la Compañía “Trocó los teatros en púlpitos, ... [de donde] salían los hombres muchas veces más recogidos y llorosos de sus representaciones, que de los sermones de algunos excelentes predicadores”.<sup>84</sup> Este aspecto de la dramaturgia de la Compañía demuestra su apoyo en las *artes prædicandi* en cuanto a la división de sus dramas, donde existen prólogos, argumentos, sumas, epílogos y colofones, a modo de un gran sermón.<sup>85</sup>

Visto lo anterior comprobamos que el teatro jesuita, a diferencia del universitario o escolar que quedó en el pasado, “mira hacia adelante”.<sup>86</sup>

#### 2.1.1.1. TEATRO DE COLEGIO

Los antecedentes más significativos del teatro de colegio como estudio de latinidad en el virreinato novohispano se encuentran en los esfuerzos realizados dentro de los colegios de San José de

---

diciences from the surrounding districts” (art. cit.). Debemos sopesar si, enmarcados en el espíritu de la Contrarreforma, la Compañía utilizó la tradición dramática heredada como antídoto contra los éxitos teatrales del protestantismo.

<sup>82</sup> 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...*, p. 35).

<sup>83</sup> Carta del padre Juan Bonifacio fechada en 1586, *apud* Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, p. 35.

<sup>84</sup> Pedro de Rivadeneira, *Historia de la asistencia de España*, *apud* García Soriano, “El teatro...”, pp. 275-276.

<sup>85</sup> Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, pp. 56-59.

<sup>86</sup> Arróniz, *Teatros...*, p. 30.

los Naturales y de Santa Cruz de Tlatelolco. Motolinía y Torquemada testimoniaron el progreso conseguido por los alumnos indígenas de las dos instituciones.<sup>87</sup> La Universidad y sus cursos de retórica, además de autores individuales como Cervantes de Salazar, difundieron el latín como instrumento de cultura.<sup>88</sup> Las escasas representaciones latinas (ninguna totalmente en latín, al parecer) que salieron de Tlatelolco se confunden aún con el propósito evangelizador.

El teatro de colegio tuvo momentos de representación tan específicos como el escolar: en el inicio de cursos de la Compañía, casi siempre el 18 de octubre, día de san Juan; y en la clausura de los mismos, generalmente el 25 de julio, día de Santiago Apóstol, o el 15 de agosto, día de la Asunción; en los festejos del santo tutelar del colegio o del patrono de la ciudad en que se afinca-ba el recinto; para celebrar eventos como visitas de personajes del poder eclesiástico o civil.<sup>89</sup>

El director de las obras, así como frecuentemente el autor, era, por lo general, el mismo: el maestro de las clases de poesía y retórica.<sup>90</sup> Los actores de las representaciones eran estudiantes de latín “dando-se preferência para os papéis principais aos alunos de Retórica”.<sup>91</sup> El número de actores era muy grande —llegaba a contar con 20, 23, 32 o más actores<sup>92</sup>— ya que los maestros jesuitas hacían participar la mayor cantidad de alumnos posibles, como en el caso de la *Tragedia de san Hermenegildo*.<sup>93</sup>

Como manifestación dramática en latín, el teatro de colegio requirió de un público que al menos entendiera la lengua en que se le hablaba; por lo general, estos espectadores se ubicaron en las esferas religiosa y civil del virreinato.<sup>94</sup> Este requisito de las obras de colegio acarreó como consecuencia que se limitara el grupo de espectadores pero, asimismo, inició la formación de un

<sup>87</sup> Ignacio Osorio Romero, “Jano o la literatura neolatina de México (visión retrospectiva)”, en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 14.

<sup>88</sup> Ignacio Osorio Romero, “La retórica en Nueva España”, en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 148-149.

<sup>89</sup> García Soriano, “El teatro...”, p. 257. La misma situación en el caso de Brasil. Véase Hessel y Raeders, *O teatro...*, p. 20.

<sup>90</sup> Scaduto, “El teatro...”, p. 202.

<sup>91</sup> Hessel y Raeders, *O teatro...*, p. 94.

<sup>92</sup> Véase Mercedes de los Reyes Peña, *El “Códice de los Autos Viejos”. Un estudio de historia literaria*, pról. de F. López Estrada, Sevilla, Alfar, 1988, t. 3, p. 910.

<sup>93</sup> Flechniakoska, *La formation...*, p. 259, nota 88.

<sup>94</sup> Véase Arróniz, *Teatro...*, p. 153.

gusto teatral nuevo. La Compañía alentó un similar proceso integrador del gusto estético en Nueva España por medio de la formación de sus miembros y de aquellos que, sin permanecer dentro de la orden, llegaban a colocarse en los puestos más influyentes de la vida cultural del siglo.<sup>95</sup>

#### 2.1.1.2. TEATRO PÚBLICO

A pesar de las regulaciones constitucionales y de la *Ratio*, en el virreinato novohispano los jesuitas encontraron tiempo para escribir y espacios para representar teatro en español. Se trató de un fenómeno similar al que tuvo lugar en las universidades peninsulares, donde autores de comedias latinas —Sánchez de las Brozas, por citar un caso— se permitieron escribir obras en español.

En los colegios de la Compañía variaban las estrategias para eludir las disposiciones específicas sobre las representaciones latinas. Una de estas escapatorias al rigor de la *Ratio* la lograron los estudiantes al escribir una parte de sus comedias en latín y el resto en español. Juan de la Plaza, provincial de la Compañía en Nueva España, refirió al padre Acquaviva, en carta de octubre 20 de 1583, que en el año anterior y a mediados del presente se habían hecho tres obras para representar, de las cuales el 20 o 25 por ciento del texto de cada una estaba en latín. El padre Plaza dice cómo se logró esto: “Cuando a mí me las muestran [las comedias], muéstranme la mitad de latín y la mitad de romance y aun más; y después, al tiempo del representar, añaden casi otro tanto romance, sin avisarme a mí, pareciendo que han cumplido con lo que primero me mostraron, diciendo que no quedan sino unos entremeses que aún no están compuestos”.<sup>96</sup>

Con estas representaciones en español se evidencia uno de los errores que se tiene sobre la educación de la Compañía, cuyos métodos de enseñanza se han estudiado en líneas generales.<sup>97</sup> Los jesuitas llegados a Nueva España encaminaron su trabajo pedagógico hacia el público secular cuando terminaron de formar a miembros novohispanos, con la intención de que todos ellos pudieran servir mejor al prójimo, de acuerdo a lo expresado en las *Constituciones*. Con el material

---

<sup>95</sup> Gonzalbo Aizpuru, “La influencia...”, p. 274.

<sup>96</sup> *Apud* Quiñones Melgoza, “Introducción”, p. xxxvii.

<sup>97</sup> Sobre el método educativo de la Compañía en México: Xavier Gómez Robledo, *Humanismo en México en el siglo XVI. El sistema del colegio de San Pedro y San Pablo*, México, Jus, 1954; Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, 1989; Ernesto Meneses, *El código educativo de la Compañía de Jesús*, México, Universidad Iberoamericana, 1988. Para España, Julia Varela, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1983.

humano necesario, se trató entonces de la educación de indígenas y criollos laicos, quienes en un principio formaban un grupo social “sin asistencia a clases, sin pretensiones académicas ni reconocimientos documentales”.<sup>98</sup> Se sabe también lo esencial de la enseñanza del latín en los colegios jesuíticos; de ahí deriva la creencia, desmentida en la actualidad, de que la población ajena a esos centros nunca gozó de la enseñanza jesuita. Nada más lejos de la verdad. La Compañía de Jesús desarrolló una labor didáctica fuera de sus colegios de manera tan eficaz como dentro de ellos, en respuesta al movimiento reformista. Por medio de la catequesis para el pueblo se intentaba inmunizar a las colonias contra las ideas cismáticas. Así las cosas, la Compañía de Jesús realizaba “solemnísimas celebraciones religiosas, [promovía] la devoción a los santos, [las] prácticas de piedad colectiva y, como algo propio y característico, la ambientación dramática de los ejercicios espirituales”.<sup>99</sup>

En otra variante de sus métodos pedagógicos, la enseñanza jesuítica empleó el teatro, pero no del tipo acostumbrado dentro de sus escuelas, sino de uno organizado para momentos cuando un mayor público podía acceder a las representaciones, a fin de usarlo como parte de un proceso catequístico popular. A diferencia de sus composiciones colegiales —de representación únicamente en determinados momentos de la vida interna de la Compañía (en teoría al menos)— y de su teatro misionero, los jesuitas representaban ese teatro abierto a las mayorías a lo largo del calendario festivo de la orden, con motivo de otras celebraciones religiosas o de acontecimientos civiles solemnes. Con estas representaciones públicas, la Compañía evitó la religiosidad solitaria, íntima, propuesta por la Reforma, y consiguió preparar circunstancias idóneas para congregar a un nutrido público en torno a pastorelas o representaciones alegóricas, ejemplos del drama jesuita en español y abierto a las mayorías. Los jesuitas continuamente reforzaron el culto externo tridentino: “Se fomentó por todos los medios un cristianismo hacia fuera. La meditación y la vida

---

<sup>98</sup> Gonzalbo Aizpuru, *La educación...*, p. 4. En dos cartas, una dirigida al padre visitador Diego de Avellaneda (1590) y otra al padre provincial Pedro Díaz (1593), se observa la discriminación que la Compañía dispensaba a los criollos, aún cuando la orden llevaba alrededor de veinte años de estancia en el virreinato (*apud ibid.*, p. 23).

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 28. Sobre los *Ejercicios*: “Por lo poco que hablan de ellos nuestras crónicas, vemos poco vulgarizada en el tiempo colonial, entre los fieles y aún en los conventos, la práctica de los Ejercicios Espirituales” (Decorme, *La obra...*, t. 1, *Fundaciones y obras*, p. 297). La primera edición mexicana de los *Ejercicios* es de 1695; en 1633, la *Praxis Exercitorum* del padre Arnaya intentó presentarlos. Sin embargo, pese a las ediciones circulantes de la obra, no se puede calcular la frecuencia de su práctica (*loc. cit.*, nota 26).

interior quedaron relegadas para las órdenes religiosas y no todas, y para algunas almas piadosas”.<sup>100</sup>

El alcance de las representaciones populares llegó hasta la modificación de ciertos aspectos de la vida cultural novohispana. Antes de 1572 las corridas de toros, los juegos pirotécnicos y la música eran la fiesta por excelencia.<sup>101</sup> Hacia el final del siglo XVI se habían introducido y arraigado diversiones teatrales. Los jesuitas, que dieron un cariz religioso a varios de estos entretenimientos (la música y el baile, por ejemplo) en Europa, los emplearon aquí en sus representaciones dramáticas en español y se ganaron la voluntad de las mayorías.

El *Triunfo* es el modelo por excelencia —pero no el único— de un género literario creado según las necesidades del método jesuita de educación popular. Esta tragedia no se limitó a manejar la palabra, sino que para atraer espectadores se acompañó con música, vestuario lujoso<sup>102</sup> y baile,<sup>103</sup> de gran aceptación en la colonia. La escasez de telas, por ampliar uno de los aspectos del *Triunfo*, señalaba tanto la capacidad adquisitiva como el poder social de quien usaba muy ricos tejidos. Mediante procesiones suntuosas o de representaciones teatrales donde abundaban vestidos ostentosos, se ejercía un fortísimo impacto en la conciencia y en la imaginación de los espectadores. En los acontecimientos sociales de participación masiva, el poder civil y los miembros de órdenes religiosas influyentes como la Compañía lograban dar una imagen de grandeza más allá de la cotidianidad:

---

<sup>100</sup> Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 80.

<sup>101</sup> Para la fiesta americana, López Cantos, *Juegos...*, y José Ma. Díez Borque, dir., *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986.

<sup>102</sup> Véase Gómez Robledo, *Humanismo...*, p. 223.

<sup>103</sup> La afición a la danza era tal, que cuando el cabildo no tenía dinero para contratar alguna compañía teatral, organizaba bailes (Schilling, *Teatro...*, pp. 146-147). Estos bailes estaban frecuentemente encargados a los indios. En un acta de cabildo de México de 1600 se dice que se manden traer los indios para que ejecuten sus danzas, tañan vihuelas y canten (*ibid.*, p. 93) y se continúan estas peticiones en documentos posteriores no sólo para estas actividades, sino también para la elaboración de juegos pirotécnicos (*ibid.*, p. 94). Asimismo ocurría en Puebla. Un acta del cabildo poblano de entre 1613 y 1620 dice: “Este día la dicha igualdad dixo que por quanto la fiesta del corpus christi esta muy cercano y por no aver farsantes de representación no sera posible hazerse comedia como es costumbre y para que haya algunas danzas y bayles que rregocijen la fiesta se acordo que el alcalde mayor hable al gobernador de los indios desta ciudad para que cada barrio de ellos que hay en ella salgan danzas diferentes unas de otras que regozijen la dicha fiesta como es aquel dia” (*apud* Armando de María y Campos, *Historia de los espectáculos en Puebla. Fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos XVI y XVII*, México, Talleres Gráficos del Instituto Politécnico Nacional, 1978, p. 108).

Ante la mirada atónita del pueblo pasaba la primera autoridad, el representante real, exhibiéndose de forma ostentosa, casi escandalosa. Su finalidad no era otra que exponer a los súbditos de la monarquía de manera gráfica el poder y la grandeza de su señor natural, a pesar de su ausencia. Además, producía en el ánimo del simple espectador la sospecha de que nunca el retrato reflejaba del todo la realidad ... El lujo, el fausto, la opulencia de la autoridad ..., los signos físicos del poder son ... un inmejorable sistema para provocar en las masas un deslumbramiento de la jerarquía establecida.<sup>104</sup>

Parece que la ostentación en el campo teatral se dio tempranamente con los jesuitas, quienes modificaron con sus representaciones el gusto teatral del público en los años subsiguientes de manera sustancial.<sup>105</sup> A finales del siglo XVI se exigían tales excesos en ropa a los comediantes novohispanos y a los dramaturgos itinerantes peninsulares; se sabe asimismo que algunas obras montadas en celebraciones ajenas a una orden religiosa específica, eran

buenas, pero se ve que lo importante es que son “de mucha ostentación y demostración”, es decir, espectaculares y ricamente montadas, no en la escenografía, sino en el vestuario: terciopelos de Castilla y telas de oro y lo demás necesario; en otras referencias [documentales] también han hablado de sedas de Castilla y de China, de modo que es fácil colegir lo mucho que interesaba el boato, la suntuosidad y el lujo, o su apariencia, para la estimación y efecto de la obra en la escena.<sup>106</sup>

La representaciones profanas patrocinadas por los cabildos de las ciudades de Puebla y México exigían gastos muy fuertes en cuanto al vestuario, que en las representaciones de Corpus Christi debían ser nuevas.<sup>107</sup>

Debido al perfeccionamiento de los sistemas ságnicos empleados durante la representación, el resultado de las obras jesuitas en español era tan exitoso, que después de algunas escenifica-

<sup>104</sup> López Cantos, *Juegos...*, p. 32.

<sup>105</sup> Un ejemplo: en Portugal, “Os Jesuitas tentaram, sem resultado, desalojar o teatro profano substituíndo-o por representações faustosas com música e tramóias” (A. J. Saravia, *Historia ilustrada das grandes literaturas: Literatura portuguesa I*, apud Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad de Granada, 1982, p. 34).

<sup>106</sup> Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, p. 145.

<sup>107</sup> El costo del vestuario era alto, como demuestra que en 1652, en Puebla, se dijera que los ciento sesenta y seis pesos que se habían dado a la compañía teatral se gastaron todos en ropa y no alcanzaba para las otras necesidades de la representación (Schilling, *Teatro...*, p. 107). En marzo 30 de 1598, en la capital de Nueva España, Gonzalo de Riancho informaba a los comisarios de la ciudad que “las comedias que se an de representar para el día del Santísimo Sacramento y su octava las cuales parecen buenas y de mucha ostentación y demostración y pide por el trabajo de hazellas y vestuario y componellos de terciopelo de Castilla y telas de oro y lo demás necesario dos mill pessos y que auíendose bencilado mucho con el y llegandole a dar mil y quinientos pessos se rresume en no hazellas menos de los dos mill pessos” (*Actas del Cabildo de México*, libro 12, p. 280, apud *ibid.*, p. 109). El precio de la ropa se llevaba casi toda la pensión que se daba a los comediantes, pues “para la fiesta del Santísimo Sacramento [el vestuario] tenía que ser completamente nuevo” (*ibid.*, p. 112).

ciones hubo sonoros y memorables arrepentimientos públicos entre los asistentes, como sucedió en el caso del *Triunfo*.<sup>108</sup>

## 2.1.2. OBRAS

### 2.1.2.1. REPRESENTACIONES DE COLEGIO

Pocos son los textos dramáticos latinos que tenemos de la Compañía. Dicha escasez radica en haber sido “obras en latín no muy clásico y de muy dudosa calidad literaria, que en nada iban a beneficiar a la Compañía en general, y menos a la porción novohispana en particular”.<sup>109</sup> Además del descuido tras la expulsión, los escritos literarios, de correr la misma suerte que las cartas *anuas*, se destruían.

Al tratar de definir un *corpus* netamente latino y escolar, topamos con la problemática que representa clasificar el teatro misionero por su redacción políglota. Pese a este obstáculo, Quiñones Melgoza elaboró un brevísimo catálogo de representaciones jesuitas que en el XVI se escenificaron, parcial o totalmente, en latín:

- a) 1577: posible representación de la *Tragedia de Judith*;
- b) 1578: diálogo latino-castellano para celebrar la llegada de reliquias;
- c) 1582: coloquio por la fiesta de san Juan; un cuarto en latín, el resto en español;
- d) 1582: coloquio en la Navidad; de proporciones idénticas al anterior;
- e) 1583: comedia sobre el Hijo pródigo; una quinta parte en latín;
- f) 1585: *Diálogo por la llegada del padre Antonio de Mendoza*, de Bernardino de Llanos, en latín;
- g) 1589: *Diálogo en la visita de los inquisidores*, de Llanos, en latín;
- h) 1594: comedia del *Triunfo del glorioso mártir san Hipólito*, en latín;<sup>110</sup>
- i) 1596: coloquio en latín para conmemorar el inicio de cursos, de Llanos;

---

<sup>108</sup> 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"*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, p. 33. En Brasil, los resultados de las representaciones de la Compañía concluían con “*conversões, confissões, comunhões numerosas, que não eram menos miraculosas aos olhos do público e dos religiosos*” (Hessel y Raeders, *O teatro...*, p. 20), así como con llantos masivos.

<sup>109</sup> Quiñones Melgoza, “Introducción”, pp. xlii-xliii.

<sup>110</sup> En el catálogo de José Rojas Garcidueñas (“Piezas teatrales y representaciones en Nueva España en el siglo XVI”, *Revista de Literatura Mexicana* [México], 1940, 1 [1], p. 150), como *Un pasaje de la vida de san Hipólito*.

j) 1597: drama sobre santa Catarina mártir, patrona de los filósofos del Colegio Máximo, en latín y español.<sup>111</sup>

Deben tenerse en cuenta otras fechas: en 1591, un coloquio en latín por la llegada del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo; en 1600, una obra por la dedicación de la iglesia del Espíritu Santo, en Puebla.<sup>112</sup> Por último, un *Coloquio en varios metros latinos* para celebrar el inicio de cursos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, que habría presenciado el virrey conde de Monterrey.<sup>113</sup>

De este reducido número de piezas dramáticas interesan las presentadas en los colegios, con texto completo en latín, pues se trataría de teatro escolar en el más estricto sentido del término: obras hechas para un público reducido, por y para quienes entienden la lengua clásica. Las únicas obras conocidas que cubren estos requisitos son las églogas del padre Bernardino de Llanos de 1585 y 1589.<sup>114</sup> Quizá, y esto por el título, la *Tragedia de Judith*, si llegó a presentarse en Nueva España, sea una verdadera comedia o coloquio al modo de los de González de Eslava o de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo.<sup>115</sup>

#### 2.1.2.2. REPRESENTACIONES PÚBLICAS

Tal vez la causa definitiva que dio al *Triunfo de los santos* el monopolio sobre las páginas dedicadas a los estudios sobre teatro jesuita colonial fue su temprana edición en 1941<sup>116</sup> que la hizo

---

<sup>111</sup> Quiñones Melgoza, "Introducción", pp. xxxvi-xl.

<sup>112</sup> Véase Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, pp. 109-110.

<sup>113</sup> Rojas Garcidueñas, "Piezas teatrales...", p. 150.

<sup>114</sup> Hay quien las considera poesía dramática (véase *supra*, página 5, nota 10). Es curioso que Quiñones Melgoza, editor del *Diálogo por la llegada del padre Antonio de Mendoza...*, denominara a esta pieza égloga (en Llanos, *Égloga...*), luego diálogo o égloga (en Llanos, *Diálogo...*), y finalmente diálogo (*Teatro...*). Muestra de lo problemático que resulta definir los subgéneros del teatro escolar.

<sup>115</sup> Dice Thomas Hanrahan: "At the moment I have collected some fifteen dramatic pieces of Jesuit School Drama in Mexico which will serve as a basis for a study of the genre" ("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*, México, Jus, 1975, p. 223, nota 1). Esta afirmación debe tomarse con cautela: Hanrahan considera drama de colegio (escrito en latín) una pieza que está en español.

<sup>116</sup> a) Véase *supra*, página 9, nota 30; b) Rojas Garcidueñas y Arrom, *Tres piezas...*, pp. 1-148; c) *Tragedia del triunfo de los santos*, pról. de Jaime Cortés, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989; d) Quiñones Melgoza, *Teatro...*, pp. 37-74.

accesible a quienes previamente habían dado o tenido noticias de la obra.<sup>117</sup> Algunos años después, en 1949, se editó *Sufrir para merecer*,<sup>118</sup> atribuida al jesuita Matías de Bocanegra, cuya autoría se ha puesto en duda.<sup>119</sup> La *Comedia de san Francisco de Borja*, de Bocanegra, se publicó en 1976.<sup>120</sup>

Para incrementar el breve grupo de obras jesuitas, en 1979 se dio a conocer la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*,<sup>121</sup> de Juan de Cigorondo. Dos años antes se dio noticia de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*.<sup>122</sup>

Una obra conocida de tiempo atrás, el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, Elsa Cecilia Frost la incluyó como parte del repertorio de la Compañía.<sup>123</sup>

Hay evidencias de otras representaciones públicas de los jesuitas. Se sabe que en 1590 se hizo una *Representación a lo divino* en honor del virrey don Luis de Velasco, posiblemente en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.<sup>124</sup> En 1594, en la tarde del sexto día de la octava para celebrar la canonización de san Jacinto, “tres colegiales del seminario [de San Pedro y San Pablo] representaron el mismo asunto [celebrado en la octava], sobre un teatro majestuoso que se había erigido en la misma iglesia [de la Catedral], con una pieza panegírica repartida en tres cantos de poesía española, cuyos intervalos ocupaba la música”.<sup>125</sup>

<sup>117</sup> Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, por ejemplo.

<sup>118</sup> a) *Boletín del Archivo General de la Nación* (México), julio-septiembre, 1949, 20 (3), pp. 379-459 (no consulté la edición); b) Frost, *Teatro...*, pp. 93-121.

<sup>119</sup> Frost, *Teatro...*, pp. 35, 93-94.

<sup>120</sup> a) Rojas Garcidueñas y Arrom, *Tres piezas...*, pp. 221-379; b) Frost, *Teatro...*, pp. 39-79.

<sup>121</sup> a) Arróniz, *Teatro...*, pp. 191-237; b) Quiñones Melgoza, *Teatro...*, pp. 97-114.

<sup>122</sup> En Arróniz, *Teatros...*, pp. 38-42.

<sup>123</sup> a) Rojas Garcidueñas, *El teatro en Nueva España en el siglo XVI*, México, Imprenta de Luis Álvarez, 1935, pp. 181-221 (no pude consultar la edición); b) Rojas Garcidueñas y Arrom, *Tres piezas...*, pp. 149-219; acerca del supuesto autor del *Coloquio*: “Ningunos datos hay, o al menos no los conocemos, sobre la vida de [Cristóbal] Gutiérrez de Luna, salvo su propia afirmación de ser «criollo de México», y la que hace Francisco Sosa [*El Episcopado Mexicano*, México, 1877], citado por Castañeda, de que fue jesuita, lo que parece sumamente improbable porque no hay menciones de él en los registros, y por otros motivos” (Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, p. 151); c) Frost, *Teatro...*, pp. 81-92.

<sup>124</sup> Rojas Garcidueñas, “Piezas teatrales...”, p. 149.

<sup>125</sup> Decorme, *La obra...*, t. 1, p. 288.

Cuando se dedicó el templo jesuita del Espíritu Santo en Puebla a principios de 1600, los festejos incluyeron “certámenes, juegos públicos de caña y de sortija, con representaciones, [y] danzas para los que se propusieron ricos premios”.<sup>126</sup> Rojas Garcidueñas reitera que entonces se montó una comedia.<sup>127</sup>

Se conocen también dos comedias en español, una de cinco actos y otra de tres, con el título general de *Vida de san Ignacio de Loyola*, representadas “for the first time in April, 1638 at the Colegio Maximo of Saints Peter and Paul in Mexico City to celebrate the arraival of the new archbishop, Francisco Manso y Zuñiga”.<sup>128</sup> Sin embargo, Manso y Zúñiga llegó en 1628: “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”.<sup>129</sup> Ambas comedias se daban por perdidas o mal catalogadas,<sup>130</sup> pero seguramente son las mismas de cuya existencia notificó Osorio Romero.<sup>131</sup> De ser así, la primera parte ya se editó.<sup>132</sup> Sea esto una muestra de lo que no se conoce aún.

En cuanto a las obras de Matías de Bocanegra y el *Coloquio*, todas del siglo XVII, tuvieron por “destino no ... un auditorio de indígenas más o menos convertidos, sino un público cortesano”.<sup>133</sup> En este sentido, el *Triunfo* también forma parte de “un teatro culto y humanístico con len-

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>127</sup> “Piezas teatrales...”, p. 150.

<sup>128</sup> Hanrahan, “Two new dramas...”, p. 224.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 225-226.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

<sup>131</sup> Ignacio Osorio Romero, “Un tocotín del siglo XVII”, *Boletín Filosofía y Letras* (México), 1995, 6, pp. 29-30.

<sup>132</sup> En el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, el manuscrito 588 contiene una *Vida de san Ignacio* (fols. 5r-91r) y una *Comedia segunda: vida de san Ignacio de Loyola desde su estancia en Tierra Santa* (fols. 95r-139r), que al parecer es continuación de la primera (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* [México], 1972, 7, pp. 65-103). José Amezcua señaló que Edith Padilla Zimbrón trabajó una *Comedia de la vida de san Ignacio. Transcripción y estudio* (“Investigaciones del fondo «Ruiz de Alarcón» y el teatro de su tiempo”, en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, eds., *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 59, nota 2). El título definitivo de esa tesis es *Vida de san Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas* (México, 1993), edición a la cual me refiero. Debe ser el texto que indican Hanrahan y Osorio.

<sup>133</sup> Frost, *Teatro...*, p. 33.

guaje escogido no vulgar”.<sup>134</sup> La *Égloga*, por el contrario, sería la única pieza hecha para un público popular.<sup>135</sup>

La diferencia entre representaciones cultas y representaciones populares del teatro público jesuita radica únicamente, como se observa, en la temática pastoril de la *Égloga* de Juan de Cigarrondo. Conviene, pues, aclarar el sentido de los términos ‘culto’ y ‘popular’ aplicados a estas comedias. Para ello es necesario dar un pequeño rodeo.

En el *Triunfo de los santos* son varios los rasgos renacentistas que pueden destacarse. La versificación de la obra, por citar un elemento, se enriquece con “formas de origen italianizante; no sólo abundan los versos endecasílabos, sino que, con frecuencia, están usados en tercetos, o llevan rima interior ... o en liras ... cuando ... no habían transcurrido ni cuarenta años ... de que esas formas literarias habían sido iniciadas en la corte de España”.<sup>136</sup>

Los géneros literarios utilizados son igualmente renacentistas: la égloga lírico-dramática, la comedia de santos y tal vez la tragicomedia en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Estas innovaciones responden a la silenciosa educación humanística en lengua romance no especificada en la *Ratio* ni en las *Constituciones*.<sup>137</sup>

Debe ubicarse en este marco específico de formas literarias humanistas la distinción interna del teatro público. Lo ‘popular’ adquiere significado entre los espectadores capaces de apreciar el valor de los géneros, de la temática, de la versificación. Lo mismo ocurre con lo ‘culto’. En general, ambas denominaciones participan del espíritu clásico. El lujo del vestuario, de la escenografía, la música, el baile, estos sí se dirigían al gusto del pueblo porque reaccionaban a la exigencia estética de las mayorías. El teatro vulgar debe buscarse en los fragmentos en español de las representaciones misionales que, como las de evangelización, fueron teatro colectivo.

Otra vertiente de lo vulgar en el teatro público es el tocotín:<sup>138</sup>

<sup>134</sup> Quiñones Melgoza, *Teatro...*, p. 18.

<sup>135</sup> *Loc. cit.*

<sup>136</sup> Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, p. 105.

<sup>137</sup> “El lugar dominante del latín ... no excluía una esmerada atención a la lengua vernácula. El mero hecho de exigir cuidadosamente traducciones del latín y del griego obligaba a los estudiantes a conocer mejor su propia lengua” (Meneses, *El código...*, p. 38).

<sup>138</sup> Sobre el tocotín, véase el artículo de Thomas Hanrahan, “El Tocatín: expresión de identidad”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 1970, 36 (70), pp. 51-60.

los espectadores no sólo exigían ver en el tablado la dramatización de un asunto teológico o filosófico sino que necesitaban diversión popular como danzas, loas, entremeses, jácaras y música. El público de Nueva España disfrutaba de manera especial de la afición que los indígenas tenían a las danzas y a la música. El *tocotín*, nacido de esta influencia, reunía en sí mismo tanto la danza como la música y la poesía.<sup>139</sup>

Un *tocotín* está al final de la *Comedia de san Francisco de Borja*. Recientemente se publicó otro, también de una obra teatral jesuita, de 1628.<sup>140</sup>

La producción literaria (poesía y drama) que se conserva de Cigorondo, permitirá ampliar sustancialmente —junto con algunas otras obras que tal vez aún se desconocen— el campo dramático en lengua española de la Compañía de Jesús en el virreinato novohispano.

## 2.2. TEATRO MISIONAL

Pese a los testimonios conservados de la participación de la Compañía de Jesús en las tareas evangelizadoras, esta área no se ha trabajado con amplitud. Como en el caso de todas las obras dramáticas que conjuntan lenguas indígenas, español y latín, ubicar la producción dramática plurilingüe de los jesuitas en alguna categoría particular representa un problema metodológico. Sin embargo, estas manifestaciones teatrales demuestran la influencia indígena sobre la disposición y el adorno de los escenarios.<sup>141</sup>

### 2.2.1. CARACTERÍSTICAS

No existe una diferencia sustancial de objetivos entre el teatro de evangelización producido por órdenes como la franciscana y el elaborado por la Compañía. Todo el teatro evangelizador resultó parte de un proceso de inculturación, es decir, del encuentro del evangelio con una cultura no cristiana.<sup>142</sup> En vista de las expediciones jesuitas con que difundían el evangelio en regiones poco trabajadas por franciscanos, dominicos y agustinos, expediciones llamadas misiones, optamos por denominar como ‘teatro misional’ aquellas obras presentadas por los jesuitas al parecer como medio para evangelizar y educar a los indígenas.

---

<sup>139</sup> Osorio Romero, “Un *tocotín*...”, p. 26.

<sup>140</sup> Art. cit., pp. 29-34.

<sup>141</sup> Schilling, *Teatro...*, p. 49.

<sup>142</sup> Luque Alcaide y Saranyana, *La Iglesia Católica...*, p. 137.

El lapso de esplendor de la producción dramática de las órdenes mendicantes abarcó el así llamado ciclo de evangelización mexicano: 1524-1546;<sup>143</sup> también se habla de una etapa que comprendería los años de 1533 a 1572 o 1574.<sup>144</sup> El proceso evangelizador entre el inicio y el término de esta época de auge se caracterizó por la cristianización ejercida sobre los rituales prehispánicos y la posibilidad —planeada por los franciscanos, pero nunca madurada— de integrar a los indígenas en las filas y tareas de evangelización.<sup>145</sup>

El trabajo misionero de los jesuitas se encuadró en un segundo ciclo de evangelización, el del norte, que “comenzó con los intentos de pacificar las tierras chichimecas ..., aunque tendría su desarrollo máximo en la segunda mitad del XVII y en el XVIII”.<sup>146</sup> Antes de este año ya se habían fundado casas de la Compañía en las regiones de Nayarit, Durango, Sinaloa, en la sierra chihuahuense y en la península californiana. Para este desarrollo misionero se puede fijar la fecha de 1589,<sup>147</sup> fundada la misión de San Luis de la Paz,<sup>148</sup> o poco después, en 1591, tras la visita del padre Diego de Avellaneda, quien aceptó, a petición de los zacatecanos, la fundación de una resi-

<sup>143</sup> E. Dussel, en “Los ciclos evangelizatorios”, divide la evangelización en etapas: del Caribe, mexicana, del norte, centroamericana, del Perú, colombiana, chilena y platense (*apud* Luque Alcaide y Saranyana, *La Iglesia Católica...*, pp. 139-140).

<sup>144</sup> Véanse Reyes, “Letras...”, p. 322; Arrom, *Historia...*, pp. 29, 31; Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed. corr., Madrid, Castalia, 1986, p. 167. “En la historia de la Iglesia en México el año de 1523 [llegada de Pedro de Gante] inaugura el período que, por tradición ya, se llama «período primitivo». Período que viene a cerrarse en el año de 1572 con el advenimiento de los primeros padres de la Compañía de Jesús” (Ricard, *La conquista...*, p. 34). En 1574 inician los cursos de la Compañía en San Pedro y San Pablo (18 de octubre). Véase asimismo *supra*, página 4, nota 6.

<sup>145</sup> Véanse Arróniz, *Teatro...*, p. 67; Alejandra Moreno Toscano, “La era virreinal”, en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México/Harla, 1983, pp. 55-56 y “El siglo de la conquista”, en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia general de México*, México, El Colegio de México/Harla, 1987, t. 1, pp. 331, 338; C. H. Haring, *El imperio español en América*, trad. de A. Sandoval, México, Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pp. 298-300; Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, presentación de Ch. Verlinden, pról. de S. Zavala, México, El Colegio de México, 1984, p. 260. Sobre el frustrado intento franciscano de incorporar indígenas al trabajo de evangelización, Ricard señaló un dato importante al respecto, que asimismo toca la actividad misional de los jesuitas. Se trata de un documento rescatado por Jacques Lafaye —“Une lettre inédite, du XVI<sup>e</sup> siècle, relative aux Collèges d’Indiens de la Compagnie de Jésus en Nouvelle Espagne”—, con el cual se demostró que “los jesuitas que llegaron a México en 1572 quisieron reanudar la idea de un seminario indígena que habían iniciado los franciscanos, y proyectaron fundar, hacia 1575, colegios de indios, algunos de cuyos alumnos podrían ser ordenados sacerdotes una vez llegados a los cuarenta años” (*La conquista...*, p. 30).

<sup>146</sup> Luque Alcaide y Saranyana, *La Iglesia Católica...*, p. 140.

<sup>147</sup> Véase Santos Hernández, *Los jesuitas...*, p. 207.

<sup>148</sup> Mayores datos de esta residencia jesuita colonial guanajuatense en Decorme, *La obra...*, t. 2, pp. 5-15. El padre Gonzalo de Tapia en 1589 “recorrió de Irapuato a San Luis Potosí, la región de los *Chichimecas* y les fundó la reducción de San Luis de la Paz” (*ibid.*, p. viii).

dencia jesuita en la región.<sup>149</sup> Pero el trabajo misionero de la Compañía de Jesús rindió sus primeros frutos en Oaxaca, donde criollos y mestizos se educaron en el Seminario de San Juan (fundado en 1574). También entonces los indígenas recibieron la atención de los miembros de la orden, quienes destinaron para los naturales oaxaqueños una iglesia alejada del seminario.<sup>150</sup>

Las piezas del teatro misionero se distinguieron en esta época por la “intención demostradora de dogmas cristianos más que [por] una deliberada estructura formalista”.<sup>151</sup> En el conjunto de estas representaciones se encontraban formas literarias variadas: desde la sencillez de la pantomima, hasta la complejidad del areito, el auto y los cuadros móviles.<sup>152</sup> En el caso particular de los jesuitas, sus representaciones en lenguas indígenas fueron con frecuencia coloquios, églogas y tragicomedias.

Un confrontamiento entre las opiniones algunos autores respecto al primer teatro de evangelización y lo que sabemos del teatro de la Compañía de Jesús revela las principales diferencias en el teatro misionero. Destaca, en primera instancia, que el teatro de evangelización se escribió en lenguas indígenas porque tuvo como destinatarios primeros a los nativos (aunque hubo piezas en español como la *Conquista o Destrucción de Jerusalén*)<sup>153</sup>. Los jesuitas incluyen hasta tres idiomas en sus representaciones, indicación de que pensaban en un público más heterogéneo o, lo más probable, en dar seguimiento a un método didáctico para la enseñanza de idiomas a grupos de indios selectos con el fin de integrarlos a la sociedad en formación mediante la educación religiosa y el manejo del español.<sup>154</sup> Tanto en el primitivo teatro de evangelización como en el misionero se mantiene el énfasis en el aspecto visual de la representación, pues conque “todo se

---

<sup>149</sup> Véanse Santos Hernández, *Los jesuitas...*, p. 26 y Decorme, *La obra...*, t. 2, p. 44.

<sup>150</sup> “Demás de las ocupaciones dichas, tiene otra este colegio [de San Juan], en la predicación de los indios mexicanos, porque aquella ciudad tiene un barrio algo apartado, donde están avecindados, en el cual tiene la Compañía una muy buena iglesia y capaz. En esta se juntan a oír sermones todos los domingos y fiestas en la tarde, porque, aunque tienen su propio cura y parroquia, de ordinario se deja a la Compañía la administración” (Juan Sánchez Baquero, “Relación breve del principio y progreso de la Provincia de la Nueva España de la Compañía de Jesús”, en Francisco González de Cossío, comp., *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1957, p. 80).

<sup>151</sup> Arróniz, *Teatro...*, p. 7.

<sup>152</sup> Véase *ibid.*, pp. 7-8.

<sup>153</sup> Reyes, “Letras...”, pp. 324-325.

<sup>154</sup> F. Javier Ordiz Vázquez, “El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo XVI en México”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), 1989, 18, p. 21.

desprendiera vivo y claro con sólo verlo”<sup>155</sup> se lograba impactar más profundamente la mentalidad del espectador. Sin embargo, a diferencia de las piezas franciscanas donde se buscaba “lograr la participación de todos —público y actores— en el auto religioso”<sup>156</sup> y borrar las diferencias entre unos y otros para que la representación desbordara los límites espaciales y de la ficción,<sup>157</sup> el teatro jesuita misionero parece mantener definidos los límites entre actores y público; por esta causa, dentro de las obras jesuitas misioneras cesan los ritos litúrgicos como bautizos y misas, del agrado franciscano principalmente. Las fuentes literarias del teatro misionero siguen siendo pasajes bíblicos, legendarios y, sobre todo, de evangelios apócrifos.<sup>158</sup> Los himnos en latín que encontramos en las representaciones de las órdenes mendicantes seguramente fueron incluidos en el teatro misionero como parte de los frecuentes coros en las representaciones de la Compañía.<sup>159</sup> Se observan en las primeras representaciones evangelizadoras resabios del lenguaje prehispánico (metáforas, paralelismos, ritmos), reminiscencias de los *huehuetlatolli*<sup>160</sup> que debieron mantenerse en el teatro jesuita como parte del entrenamiento y el manejo perfecto de una lengua aborigen. El escaso manejo de las alegorías en la primera etapa del teatro de evangelización<sup>161</sup> deja de ser limitado en el drama misionero.

El teatro de evangelización y el misional no se extinguieron al concluir su mejor momento. Ni la insistencia del Tercer Concilio Mexicano (1585) para que se eliminaran las representaciones de esta clase,<sup>162</sup> ni la competencia del clero secular contra las órdenes,<sup>163</sup> impidieron la evolución de estas muestras de drama religioso, que llegaron a convertirse en “un elemento del folklore,

---

<sup>155</sup> Ricard, *La conquista...*, p. 312.

<sup>156</sup> Arróniz, *Teatro...*, p. 42.

<sup>157</sup> Horcasitas, *El teatro...*, pp. 84-88.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 142-146; véase Weckmann, *La herencia...*, pp. 364-367.

<sup>160</sup> Horcasitas, *El teatro...*, pp. 52-53.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>162</sup> Véanse Reyes, “Letras...”, p. 323 y Blanco, *La literatura...*, p. 94. Sobre las prohibiciones contra el teatro de evangelización anteriores al Tercer Concilio, véase Arróniz, *Teatro...*, pp. 92-94.

<sup>163</sup> Véase Ricard, *La conquista...*, pp. 359-386.

hasta nuestros días”<sup>164</sup> e incluso en “las representaciones etnodramáticas que hasta el día de hoy cubren un extenso mapa del México contemporáneo”.<sup>165</sup>

### 2.2.2. OBRAS

Fernando Horcasitas informa de tres representaciones jesuitas redactadas total o parcialmente en lenguas indígenas: una comedia en “mexicana, othomita ac hispana lingua” de 1584, en Tepotzotlán;<sup>166</sup> en el año de 1586, en México, un “diálogo, mesclado de español y lengua desta provincia”;<sup>167</sup> y en la villa de San Felipe de Sinaloa, en 1596, un *Auto* o *Coloquio de Navidad*.<sup>168</sup>

Asimismo se sabe que en el Seminario de San Juan, Oaxaca, el padre Pedro Mercado montó algunas tragedias en 1574.<sup>169</sup> El Colegio de San Nicolás (Pátzcuaro), un año antes, en 1573, tuvo lo que quizá fue la primera representación jesuita de la cual se tiene noticia: un diálogo bilingüe español-tarasco.<sup>170</sup> En el Colegio de San Gregorio hubo pasos y obras en náhuatl y castellano.<sup>171</sup>

Estos títulos son muestra mínima de los alcances y logros del teatro misionero, si se considera el valor y la trascendencia de una noticia concerniente a un autor indígena de literatura dramática directamente relacionado con los jesuitas, muestra de que con su teatro misionero la Compañía estuvo a punto de dar el paso definitivo hacia la interculturalidad dramática que se frustró en los planes de otros grupos religiosos como el franciscano. Pérez de Rivas —quien consignó

<sup>164</sup> Bellini, *Historia...*, p. 167.

<sup>165</sup> Armando Partida, ed., *Teatro de evangelización en náhuatl*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 91. Véanse Judith A. Weiss, *Latin American popular theatre: the first five centuries*, Albuquerque, University of New Mexico, 1993, p. 42; Maclovio Ariza Acevedo, *El teatro de evangelización en Chilapa Guerrero*, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 1989; Arrom, *Historia...*, p. 31. Contra la teoría evolucionista del teatro evangelizador, véase Horcasitas, *El teatro...*, pp. 163-164.

<sup>166</sup> Félix Zubillaga, *Monumenta Mexicana 1570-1590*, apud Horcasitas, *El teatro...*, p. 91. Arróniz da la fecha 1583 de acuerdo a la *littera annua* que consultó (*Teatro...*, p. 147, nota 21).

<sup>167</sup> Félix Zubillaga, *Monumenta Mexicana 1570-1590*, apud Horcasitas, *El teatro...*, p. 92.

<sup>168</sup> Véase *ibid.*, pp. 247-248. Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, apud *ibid.*, p. 30. Othón Arróniz consultó la *littera annua* sinaloense de 1595, seguramente con un error de datación (*Teatro...*, p. 148, nota 22). La pieza teatral la incluyó José Rojas Garcidueñas en su breve catálogo de representaciones del siglo XVI (“Piezas teatrales...”, p. 150). Horcasitas reconstruyó este auto en su obra sobre teatro de evangelización bajo el título de *El coloquio de los pastores*.

<sup>169</sup> Sánchez Baquero, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España*, apud Arróniz, *Teatro...*, p. 146.

<sup>170</sup> Andrés Pérez de Rivas, *Historia de los Triumphos de Nuestra Santa Fee*, introd. de I. Guzmán Betancourt, México, Siglo XXI/Difocur, 1992, p. 739. Con error de paginación en Arróniz, *Teatro...*, p. 148.

<sup>171</sup> Véase Arróniz, *Teatro...*, p. 149, nota 28.

esta evidencia de la pedagogía jesuita— cuenta cómo en el colegio de Tepetzotlán vivía un indio de nombre Lorenzo, quien en las festividades del Santísimo Sacramento “solía añadir coloquios, y Actos Sacramentales, que él buscaba de esse divino misterio, y los componía en lengua mexicana con grande elegancia, y hazía representar el día de la fiesta a sus discípulos colegiales del Seminario, con grande aparato y adorno de vestidos, al traje y usanza de los indios”.<sup>172</sup>

El desarrollo del drama misionero correspondió a la época cuando se iniciaron los estudios de lenguas indígenas en los colegios jesuíticos:<sup>173</sup> una cátedra de náhuatl se abrió en el Colegio de San Pedro y San Pablo en 1583; se estudiaba mixteco en Oaxaca y purépecha en Pátzcuaro; en Tepetzotlán, durante 1585, se impartían cursos de náhuatl, otomí, chichimeca y mazahua. Precisamente la contemporaneidad de estas dos actividades de la Compañía de Jesús, el género dramático de evangelización y los estudios de lenguas indígenas, ¿no nos habla de que el teatro misionero pudo emplearse como medio para aprender o comprobar los conocimientos en lenguas indígenas de los alumnos? En otras palabras, ¿deberíamos ver o no al drama misionero como una parte más de las prácticas escolares jesuita requeridas por la *Ratio*? Es difícil suponer que la Compañía examinara el manejo de la lengua indígena, mediante ejercitaciones literarias de naturaleza escénica, a individuos como Lorenzo, conocedores de su propia lengua; los hubieran probado en el dominio del español. Debieron ser aquellos incipientes miembros de la Compañía que comenzaban a penetrar en los idiomas mesoamericanos para ejercer a futuro los deberes del sacerdocio y de la misión, los jóvenes criollos y peninsulares, los sometidos a la prueba de la dicción y de la desenvoltura en una lengua amerindia, del mismo modo que se verificaba su dominio del latín, aunque el autor fuera un nativo.

Aunque la educación de los indígenas fue una tarea encomendada por Felipe II a los jesuitas (servir de ejemplo para el resto de la población novohispana, la otra), y a esto dedicaron toda una rama de su creación literaria, el teatro misionero, ya no correspondieron a la Compañía de Jesús los celebradísimos resultados alcanzados por los escenarios teatrales de la evangelización fundante. Esto pone en evidencia el agotado impulso del ciclo evangelizador del norte en cuanto al uso de métodos didácticos audiovisuales; corrobora, por otro lado, nuestra sospecha de que el

---

<sup>172</sup> Pérez de Rivas, *Historia...*, p. 742.

<sup>173</sup> Weckmann, *La herencia...*, p. 605.

drama jesuita en lenguas indígenas tuvo como objetivo primordial la formación humanística de los miembros de la orden, no la educación religiosa de los grandes núcleos indios así como tampoco la formación religiosa de los grupos hispanos laicos.

**SEGUNDA PARTE**  
**AUTOR Y TEXTO**

### 3. JUAN DE CIGORONDO

#### 3.1. BIOGRAFÍA

Juan de Cigorondo nació en Cádiz en 1560. Según Félix Ayuso, llegó a México con sus padres en 1570. Resulta más probable que viniera “con toda la familia a México en 1568”,<sup>174</sup> pues en 1569 su padre, Juan de Cigorondo *senior*, escribió a España sobre asuntos relacionados con Martín Cortés.<sup>175</sup>

El *Catalogus Sociorum Provinciae Mexicanae* de 1580 registra las apreciaciones del examinador de Cigorondo cuando éste fue entrevistado previamente a su ingreso en la Compañía de Jesús:

[Nomen, cognomen, etas:] Fratrem Ioannes Cigerondo,<sup>176</sup> annorum 20 - [Admissus in Societatem:] Mexici, anno 1576 [25 de octubre]; vota simplicia, anno 1578, ibidem - [Studuit:] Grammaticae et physicae nunc - [Promotus:] vacat - [Ordinatus:] Diocesis gaditanae - [Offitium habet:] vacat - [Sanitatis:] Bona - [Ingenii et iuditti:] Mediocre<sup>177</sup> - [Talentum:] Bona spei.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Arróniz, *Teatro...*, p. 176.

<sup>175</sup> Las cartas del padre de Juan de Cigorondo en Francisco del Paso y Troncoso, recop., *Epistolario de Nueva España, 1505-1818*, México, Antigua Librería Robredo, 1940, ts. 10-11.

<sup>176</sup> El apellido ‘Cigorondo’ presenta variantes: Ciguerondo, Siguerondo, Cigorrondo, Desigorondo o Cijorrondo (Francisco Zambrano y José Gutiérrez Casillas, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, t. 5, *Siglo XVII: 1600-1699*, México, Jus, 1965, p. 179). ‘Cigorondo’ está en la portada del *Cartapacio curioso*.

<sup>177</sup> El adverso juicio contra Cigorondo fue un prejuicio de época. Dice de Cádiz y sus pobladores el padre Juan Sánchez: “Era aquella ciudad de mucho comercio, por ser puerto tan aventajado y por estar el paso de las Indias, con lo cual concurren a ella varias naciones, de donde se traen mercaderías y aun los vicios de la propia tierra.// Con esto y con las riquezas y el ocio, era entonces lo que dice el proverbio latino, que condena las demasías de los isleños, *omnes insulani mali, gaditani pessimi*, y antepone a todos a los gaditanos” (Sánchez Baquero, “Relación...”, p. 99).

<sup>178</sup> Félix Zubillaga, ed., *Monumenta mexicana (1570-1580)*, Roma, Tipografia Unione Arti Grafiche, 1956, t. 1, p. 543.

Fue maestro de retórica y gramática en Puebla, además de rector de los Colegios de San Ildefonso (México, 1592 y 1598), Guadalajara (1595) y Puebla (1603).<sup>179</sup> No conocemos ningún informe sobre su desempeño en estos cargos administrativos y de docencia, aunque es evidente que las capacidades de Cigorondo superaron los límites de ingenio y juicio previstos por su examinador. Sabemos, por ejemplo, que fue socio de dos provinciales de la orden ignaciana: acompañó al padre Esteban Páez (provincial de la Compañía en Nueva España desde 1594 hasta 1598),<sup>180</sup> y el provincial Francisco Váez lo escogió, de entre otros dos miembros de la Compañía, como su compañero o socio durante dos años, es decir, desde 1598 a 1599.<sup>181</sup>

La última noticia de Juan de Cigorondo proviene de una carta de 1609, donde se le nombró superior de la residencia zacatecana.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> Sobre la estancia de Juan de Cigorondo en Puebla, un dato curioso acerca de un homónimo del jesuita, pero relacionado con la construcción de la iglesia catedral de aquella ciudad: “Teniendo a la mano la obra de [Eugenio] Llaguno [y Amíriola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829], encuentra en seguida, entre los documentos relativos a Francisco Becerra, su nombramiento como Maestro Mayor de la catedral de Puebla con Juan de Cigorondo, el 24 de enero de 1575, con un salario anual de quinientos pesos cada año, «desde la hora que se comenzara a hacer la dicha obra...»// Luego nada se había hecho antes y Francisco Becerra es el primer arquitecto del templo. Hoy podemos demostrar que él trazó el plano y dió [sic] principio a la obra, desde los cimientos. En efecto [Hugo] Leicht cita [en *Las Calles de Puebla*, México, 1934,] (pág. 142) un documento que lo prueba: «El 11 de noviembre del mismo año de 1575, ambos arquitectos (Becerra y Juan de Cigorondo, obrero mayor) mostraron al deán y Cabildo ‘la traza y modelo y monte, así por de afuera como por de dentro, y condiciones de la dicha obra’, y se les relata ‘todo lo que su Excelencia (el virrey) y la Real Audiencia manda hacer en ella’, pidiendo ellos que se les señalase el lugar para abrir los cimientos. Cumplióse con esta demanda en la sesión del 18 de noviembre del propio año (1575), dándoles el sitio de toda la cuadra donde la iglesia se ha de plantar ...» Esta noticia se halla confirmada en las declaraciones de los testigos de la información de méritos que hizo levantar Becerra en Lima, del 2 al 12 de abril de 1585, y que publicara [Enrique] Marco [Dorta, *Fuentes para la Historia del Arte Hispano Americano*, Sevilla, 1951]” (Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, pp. 64-65). Cuando el homónimo del jesuita se encuentra trabajando en Puebla como obrero mayor, el padre Cigorondo tenía apenas quince años.

<sup>180</sup> Esteban Páez (1546-1613) vino a Nueva España por vez primera en 1590, acompañante del padre visitador Diego de Avellaneda. Regresó en 1594 como provincial, cargo que desempeñó hasta 1598. En el tiempo de su provincialato “tuvo dos socios: el P. Diego López de Mesa, y el P. Juan Ciguerondo” (Zambrano y Gutiérrez Casillas, *Diccionario...*, t. 10, p. 715).

<sup>181</sup> Francisco Váez (1544-1619) sucedió en el provincialato novohispano al padre Páez. Desempeñó sus actividades de 1598 a 1602: “Durante los dos primeros años de su Provincialato, su Socio fue el P. Juan de Ciguerondo” (*ibid.*, t. 14, p. 341).

<sup>182</sup> *Ibid.*, t. 5, pp. 179-183. Véase *Relación breve...*, pp. 69 y 120, nota 117.

### 3.2. BIBLIOGRAFÍA

Las obras poéticas y dramáticas de Cigorondo se encuentran dispersas en cuatro bibliotecas, hasta donde sabemos. Presento enseguida los títulos de esta producción literaria del jesuita, de acuerdo a la biblioteca donde se localizan los manuscritos y las noticias bibliográficas sobre ellos.

#### 3.2.1. BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO

El manuscrito misceláneo 1631 de la Nacional de México conserva varias composiciones en latín. Allí están los diálogos dramáticos del padre Bernardino de Llanos y algunas composiciones de Juan de Cigorondo. La descripción del manuscrito es la siguiente: “JESUITAS. *De arte Rhetórica. Poemata*. Roma, 1577 y México, 1592. 200 hojas (algunas en blanco). Anotaciones marginales, reclamos, viñetas. 21. 5 cmm. Perg.”.<sup>183</sup>

Es arriesgado aventurar una fecha de redacción para estas composiciones de Cigorondo, las cuales de seguro no son de su puño y letra. En el manuscrito se distinguen varias manos y los títulos reunidos presentan dataciones varias, como unos epitafios en memoria de Felipe II, muerto en 1598.<sup>184</sup> El *De arte Rhetórica* que abre el manuscrito —si verdaderamente corresponde a un Pedro Flores, mexicano, quien nació cerca de 1605<sup>185</sup>— sugeriría una continua compilación de los materiales mucho después de 1598. En cualquier momento pudieron entrar sus poemas por medio de originales, borradores o copia de materiales ahora perdidos.

Los títulos de las composiciones atribuibles a Juan de Cigorondo en el manuscrito 1631 son los siguientes:

1. “In festo Spiritus Sancti poemata quinque”.<sup>186</sup>
2. “Ad Christi efigiem cruci affixam”.
3. “De Eucharistia Sacramento”.

---

<sup>183</sup> Jesús Yhmoff Cabrera, *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México*, colab. de D. Castañeda Mediano, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, p. 197. Una descripción más completa del manuscrito en Ignacio Osorio Romero, “Doce poemas neolatinos de fines del siglo XVI novohispano”, en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 253-256, y en Osorio Romero, “Jano...”, pp. 16-17.

<sup>184</sup> Yhmoff Cabrera, *Catálogo...*, p. 197.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>186</sup> Los números 1-3 bajo el rubro “Varia poemata”, folios 116-119v del manuscrito citado.

4. "Eucharistiae salutari votum"<sup>187</sup>
5. "De natali ac Stephano, Joanne, Innocentibus, circumcissione ac regibus".
6. "De Sacramento Altaris".

Quiñones Melgoza dice del manuscrito y de Cigorondo: "el P. Juan de Cigorondo tiene muchas [composiciones] sobre la Eucaristía registrados con su nombre y hay muchas otras de ese tema puestas aquí y allá, como anónimas, que pudieran ser también de él y registrarse en este período" del siglo XVI.<sup>188</sup> Nada de esto se ha publicado y apenas se trabaja sobre la traducción de los materiales.<sup>189</sup>

Por otro lado, Margit Frenk editó *El juego entre cuatro niños*,<sup>190</sup> breve pieza dramática localizada también en la Nacional de México. Se trata de una obra anónima que la doctora Frenk, por razones expuestas en su artículo,<sup>191</sup> atribuye a Juan de Cigorondo, aunque no definitivamente.

### 3.2.2. BIBLIOTECA DE THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, en su *Catálogo*, registraron como documento CCXIII el manuscrito B 2459, al parecer del padre Siguerondo. La descripción del manuscrito es la siguiente:

Siguerondo, Padre// [Poesías religiosas varias]// 216 mm. 63 fols. con numeración antigua. Rústica. Letras varias de la primera mitad del siglo XVII. En el fol. 1, con letra distinta a la del texto, va la siguiente indicación: *Todas o casi todas son del P. Siguerondo*. Uno de los copistas, quizá portugués, comete errores por ignorar el castellano.// Procedencia: Bartolomé José Gallardo (que lo folió). J. A. Gallardo. José Sancho Rayón. Marqués de Jerez de los Caballeros. Archer M. Huntington.<sup>192</sup>

<sup>187</sup> Los números 4-6 ocupan los folios 182-184 del manuscrito citado.

<sup>188</sup> José Quiñones Melgoza, "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*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 347.

<sup>189</sup> Alcibiades Cruz Díaz los traduce para su tesis de licenciatura. El cinco de noviembre de 1997 presentó un trabajo titulado *Poemas latinos de Juan de Cigorondo* dentro de las Jornadas del Instituto de Investigaciones Filológicas. Reiteró que varios poemas anónimos del manuscrito son atribuibles a Cigorondo. No habló de su investigación sobre el jesuita ni del progreso de sus traducciones.

<sup>190</sup> Margit Frenk, "El *Juego entre cuatro niños*, ¿de Juan de Cigorondo?", *Literatura Mexicana* (México), 1994, 5 (2), pp. 529-554.

<sup>191</sup> Frenk apunta, además de múltiples elementos característicos del teatro de colegio jesuita, la presencia de una canción difundida entre 1580 y 1620, así como la paráfrasis de una ensalada de González de Eslava publicada en 1610 pero compuesta en 1599, ambos textos coincidentes con el período en que vive Cigorondo (art. cit., p. 531).

<sup>192</sup> Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos exis-*

El manuscrito reúne ciento sesenta y seis piezas poéticas atribuibles a Cigorondo.<sup>193</sup> Los títulos de estas composiciones son los siguientes:<sup>194</sup>

1. "Nueuas de la nueva aurora/ Publica el dorado oriente". A la natiuidad de la v. ss.<sup>a</sup>. 1.<sup>195</sup>
2. "Dame una limosna/ uella serranica". A la expetaçion. 1.
3. "Caminando asia Sion/ tope una uella serrana". A la expetaçion. 2.
4. "Si sauén de adiuinanças/ callen un poco i atiendan". A la expectaçion. 2v.
5. "Leuanten uandera/ de oi mas la mugeres". A la natiuidad de la v. ss.<sup>a</sup>. 3.
6. "La luna puesta a los pies/ i los angeles a una". A la asumpcion. 3v.
7. "O quien tuuiera la uoz/ conque canto el sisne griego". A la uirgen ss.<sup>a</sup>. 3v.
8. "Virgen Pura y madre/ madre de perlas". Al nasimiento. 4.
9. "Niño de oro niño/ de nieue i carmin". A lo mismo. 4v.
10. "Aquel capitan famoso/ que dios prometio en uengança". A lo mismo. 5.
11. "Venid aca ynstrumento/ dejad del uerde sause el duro tronco". A lo mismo. 6.
12. "Vn alumno de Jesus/ sustenta de incarnatione". El acto de Yncarnatione Traduçido en castell.<sup>o</sup>. 7.
13. "Las tres de la noche han dado/ niño dios y no dormis". Al naçimiento. 8.
14. "Pues disen que eres la uida/ y nras. tierras viernes [*sic*"]". Otro. 8.
15. "El amor regala al niño/ de el tiempo el rigor le enoja". Otro. 8v.
16. "Sudan almiuar los sielos/ nectar las nubes gotean". Otro. 8v.
17. "Seraphines amantes bellos cortesanos/ despertad a mi niño no duerma tanto". Otro. 9.
18. "Al niño en las pajas/ miran mis ojos". Otro. 9v.
19. "Nasio un niño uello/ oi en un portal". Otro. 9v.
20. "Entre los pechos y brasos/ de su madre Regalada". A la sircunsiôn [*sic*]. 10.
21. "El que no sabe de amor/ confieso no saber nada". [Sin título]. 10v.
22. "A estar con saco Jesus/ yo jurara ser fr.<sup>co</sup>". A S. Fr.<sup>co</sup>. 11.
23. "Ved la medra que hallays/ en tener a dios por dueño". Villançico. A una Missa Nueva. 11.
24. "Son fixas las estrellas/ O de prueua". Villancico. 11v.
25. "Quando de Rama la aurora/ el aljofar de sus faldas". A la Presentacion. 11v.

---

tentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII), New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966, t. 2, p. 421.

<sup>193</sup> Margit Frenk visitó la biblioteca de la Hispanic Society a fin de revisar este manuscrito de Cigorondo. El documento no estaba disponible porque lo utilizaba entonces Luisa López Grigera, para editarlo. En noviembre de 1997, la doctora Frenk me confirmó este dato, además de informarme que Ignacio Osorio Romero tenía una copia del manuscrito, que ella nunca pudo ver. En junio de 1998, Micaela Chávez, bibliotecaria de El Colegio de México, preguntó sobre el manuscrito. Le respondieron: "Creo que todavía no lo ha publicado la Profa. Grigera. Empezó a trabajar sobre este texto hace muchos años, pero estuvo en la Hispanic Society el febrero pasado [¿1997, 1998?], consultando el original para poner fin a la edición". En otro comunicado, John O'Neill, curador de la sección de manuscritos y libros raros de la Hispanic Society, afirmaba: "Según nuestra información, nuestro manuscrito de «Poesías religiosas varias» por el Padre Siguerondo ya ha sido editado por otra investigadora, la Profa. Luisa López Grigera de la Universidad de Michigan". Sin embargo, en los bancos bibliográficos que he revisado no figura hasta el momento ninguna referencia a esta anunciada edición de López Grigera.

<sup>194</sup> Rodríguez Moñino y Brey Mariño, *Catálogo...*, t. 2, pp. 421-424.

<sup>195</sup> La descripción indica versos iniciales, título de la composición y folios que ocupa. Todas las observaciones entre corchetes son de Rodríguez Moñino y Brey Mariño.

26. "Junto al nilo de la muerte/ do quanto corre es dolor". Carta a n. s.<sup>a</sup> sobre aquellas palabras super flumina babilonis etc.<sup>a</sup>. 12.
27. "Los ojos buelbe a su amada/ aquel que sobre la luna". Romance a la benida del espiritu sancto. 12v.
28. "Joseph quando tuuo dios/ os lo entrega en buestra mano". A S. Joseph. 13.
29. "Yendote señora mia/ queda en tu lugar la muerte". A la asunsion de n. s.<sup>a</sup>. 13v.
30. "Quien os a hecho gerero [sic]/ diego siendo enperador". A S. Tiago. 14.
31. "Laudes por divestijar/ diego porque las lasadas". Otro. 14.
32. "Qualquiera que llegare/ a uer el leuantado". Cansion. 14v.
33. "Ojos que viuis [sic ¿por veis?] el alto munumento/ Con los despojos de la muerte axida [sic]". Soneto. 15.
34. "Lebante el pabellon oscureçido/ vasta parco cruel lo que as ganado". Otro. 15.
35. "En gran contienda çielo tierra encontraron [sic: ¿por entraron?]/ sobre ber a qual dellos se deuia". Otro. 15.
36. "De lusitano Reyno enobleçida/ el çielo prometio a su gran persona". 15v.
37. "Si alla es perpetuo reinar/ Por vna que me da el cielo". Esta pintada vn agila real que iba bolando y un angel entre las nubes que la conbidaua con una Corona Inperial y en la tierra quedaban otras munchas coronas como que las depresiaba y abaxo estaba esta redondilla. 15v.
38. "La muerte vfana por aber vensido/ el oçeano mar atrabesando". [Soneto]. 15v.
39. "Lo mas publica la fama/ Lo mejor yase en el suelo". Pintando vn sepulchro en la tierra y la fama en el aire que tiraba vn carro tiunphal donde iban las birtudes del anima y en el cielo vna luna llena rodeada de estrellas se puso esta letra. 15v.
40. "Reprime esas lagrimillas/ ahi mi rey duermete". Al Nasimiento. 15v.
41. "Varca redes caña anzuelo/ dehastes pedro hi se bien". A S. Pedro. 16.
42. "Bien se que es mi amante/ grande sin igual". Del dulçissimo Sacra.<sup>o</sup>. 16.
43. "De un cuerpo [sic] hecho insensario/ de selestiales perfrumus [sic]". A san sebastian. 16v.
44. "Lagrimas que no pudieron/ Madalena asi ablandar". [Sin titulo]. 16v.
45. "Madalena no alejeis/ de tales pies los cabellos". Otras. 17.
46. "Sobre vn olmo reclinada/ pasanço estaba la siesta". Otro. 17.
47. "Dios onbre en la † clauado/ Josephe diuino vendido". A un cruxifixo. 17v.
48. "Conosiendo el dios de amor/ que fruistaua sus intentos". Al ss.<sup>o</sup> sacramento.
49. "La tirania y los suyos/ cupido y los de su bando". A sta. Ynes. v.<sup>n</sup> y m.<sup>r</sup>.
50. "El que a dios es mas llegado/ por el mas torxuntos paso [sic, por tormentos pasa]". A S. Laurencio. 19.
51. "Si selos vuiera en dios/ puesto que no puede ser". A S. Ilefonso. 19v.
52. "No pudo vn amor fiel/ mas esmerarse en amar". A S. Bartolomevi. 20.
53. "En vn milagroso monte/ todo lleno de milagros". Romanse. 20v.
54. "Los ojos buelbe amorosos/ La de la estrella daufera [sic]". A la anuçiasion. 21.
55. "Vengamos dulçes memorias/ desde nuestras quantas al fin [sic]". Romanse. 21.
56. "Gil que tenamora/ bras quanto aqui pasa". Al nasimiento. 21v.
57. "Vna seranica/ de un pobre lugar". De la sircunsiçion. [Con el estribillo:] "Dejadme llorar/ a orillas del mar". 22.
58. "Coros soberanos/ voses sonoras". Otro al nasim.<sup>o</sup>. 22v.
59. "Quando de agenos rasimos/ se biste el amo o losano [sic]". Otro. Al sacramento. 22v.
60. "Blanda la mano/ pensamiento bano". Otro al s.<sup>o</sup> sacram.<sup>o</sup>. 23v.
61. "De aquella çiudad do muestra/ el diuino sol sus lusez". Otro a la conpcecion. 23v.
62. "A del suelo aued consuelo/ a del cielo que ay desit". Otro al sa.<sup>o</sup> sa.<sup>mto</sup>. 24.

63. “Recuerde el almo [*sic*] dormida/ abiue el seso y dispierte”. Otro al sacram.<sup>o</sup> [imitando las Coplas de J. Manrique]. 24.
64. “A del suelo gran consuelo/ A del çielo a quien llamis”. Al nacimiento. 24v.
65. “Podra desir el s./ por esto que a gecho”. [Sin título]. 25.
66. “Las luminarias del çielo/ hazian noche serena”. Otro al nasimiento. 25.
67. “Mingo mi buen conpañero/ dejame dormir pascual”. Otro al naçimiento. 26.
68. “Camina son ser de dia/ a ver al niño gago [*sic*, por y ago] uien”. Otro del nasimiento. 26.
69. “Dulce Gesus no bertais/ de tal sangre la auenida”. Otro de la sircunçion. 26v.
70. “Quando las aguas al tienpo/ pagan lo que al tienpo deuen”. Otro de la sircunsision. 26v.
71. “Por los descuidos del hombre/ esta su dios hecho niño”. Otro de la circuncion. 27v.
72. “Ya de asia la cauesa/ señora de las jentes”. Psalmo super flumina. 28.
73. “La reliquias de la noche/ huyan el sol dorado”. Romanze. 30v.
74. “Que de finezas de amor/ aveis hecho buen Jesus”. Al s.<sup>mo</sup> sacramento. 31.
75. “Despues quel confuço caos/ fue por Jupiter dispuesto”. Otro del tienpo de mari Castaña. 31.
76. “Por entre las altas llamas/ que siruen de rojo uelo”. A S. Laurentio. 32.
77. “En los Riccos [*sic*] de marcela/ entregas flores i ramos”. A la madalena. 33.
78. “Quien aumenta el regosigo/ ciudad santa que ent[... ?]”. Otras. 33.
79. “Sobre todo quanto Phebo/ con su lus matisa y dora”. Otras. 33v.
80. “Al silencio de la noche/ dentro de un templo afamado”. A n.<sup>o</sup> glorioso P.<sup>re</sup> Ignacio. 33v.
81. “Quando los Raios de phebo/ Por el orriente [*sic*] apuntauan”. Otro. 34.
82. “De la francesa batalla/ Ignacio q.da gerido”. Otro. 34v.
83. “Los ojos bulbe [*sic*] a su madre/ bertiendo por ellos perlas”. A la circuncion. 34v.
84. “Gloriosa ana lo que ueo/ mi cielo puedo llamaros”. A S. Ana. 35.
85. “Los q. nauegais penando/ Por el golfo de la tierra”. De la gloria. 35v.
86. “Q. tocan al arma ola alma/ a lo que tocan al arma”. De s. Laurencio. 35v.
87. “Una graciosa contienda/ unos niños an trauido”. Romanze. 36.
88. “Las niñas [*sic*] juega al soplillo/ y aci con cinplicidad”. Romance. 36v.
89. “El gachupincico/ i la gachupina”. Otras. 36v.
90. “Si es por seuarnos el alua/ de su ualor las estrellas”. Otras. 37.
91. “Sejun core [*sic*] el aire/ i el sielo se muestra”. Otro. 37v.
92. “La naturalesa y Dios/ se juntaron a porfia”. Otro. 38.
93. “Biendose Preso i cautiuo/ Con las reliquias de Franca”. Romance de S. Luis. 38v.
94. “Estaba el aurora/ de oriente a las puertas”. Romãce. De San bernardo. 39.
95. “Despues quel sol tinto en sangre/ por recojerte temprano”. De San Laurencio. 40.
96. “Bien sabeys gran sacerdote/ que esta buestro cargo el fuego”. De san lauriencio. 40.
97. “Al tienpo que empiesa el alua/ A desterar las tinieblas”. A la resusion. 40v.
98. “Sobre las negras espumas/ del mar de sus deuaneos”. De S. Miguel. 41.
99. “Aquella uara florida/ q. fue de uirtudes vara”. De la ausunçion. 41.
100. “Al canto oluidado/ de nuebo me entrego”. Al ss.<sup>mo</sup> sacramento. 41v.
101. “Vesina si ay trigo/ hagamos harina”. Otro. 42.<sup>196</sup>
102. “Lauriencio son os penosas/ Las parillas brasa y llama”. De S. Lauriencio. 42v.
103. “Con mi ganado acaso llege un dia/ en un pobre portal desabrigado”. De la sircunçion. 43.
104. “Dichosos los b[r]asos/ que ta bien posays”. Otras. El dextera ilius anplesabit ett.<sup>a</sup>
105. “Que gran labranderia/ q. estais ynesica”. De la natiuidad de nuestra s.<sup>a</sup>. 43.

<sup>196</sup> Se encuentra también en el *Cartapacio curioso*.

106. "El amor sin miedo/ y el miedo en amor". Otras. 44.  
 107. "Lebantando pardas nubes/ que poco antes seran [sic] rojas". Otro. 44.  
 108. "Acuden cielos y tierra/ Ana que esta de parto". Otro. 44v.  
 109. "Oidme suelos [sic, por: *Oid mosuelos*] al uso/ los de sombreros ingleses". 44v.  
 110. "Nuevo farol de gloria soberano/ Carhunco en rosieler [sic] todo esmaltado". Glosa a S. Laurencio. 45.  
 111. "Almas a la feria/ que amor determina". Romance. 45.<sup>197</sup>  
 112. "Afuera afuera afuera/ Aparta aparta aparta". Juego de cañas entre Pastores. 45v.<sup>198</sup>  
 113. "A que ferias va oy la aurora/ que asi nos da en ferias francas". Romances hechos en la comedia de S. hipolito. 46.<sup>199</sup>  
 114. "El tibre en sus aguas sergo [?]/ el çielo a sordas callado". Otro. 46.  
 115. "Dulçe pas dulces abrasos/ entre el uiuo y muerto dados". Villansico. 46v.  
 116. "Roma si viniese/ por ti tan buen dia". Romance. 46v.  
 117. "No soys espinas espinas/ que anque hipolito lolaste [?]" A las espinas de s. hipolito. 47.  
 118. "Noche clara y bella/ noche sosegada". Del nacimiento. 47.  
 119. "Gila la de Mingo/ vamos anque yela". Otro. 47.  
 120. "Rey de reina eterno esposo/ quadraos el nonbre mejor". A S. Josephe. 48.  
 121. "Aquel ualor de uiudas/ espejo de las casadas". A S<sup>a</sup> Paula. 48v.  
 122. "En un peñascoso asiento/ que mira el roxo pasaje". A la Madalena. 49.<sup>200</sup>  
 123. "Quando las aguas al tienpo/ pagan lo que al tiemb[sic] deuen". A una misa nueva. 49.<sup>201</sup>  
 124. "Quantas mas uerdades/ vuiere en las indias". Satira a la mentira. 49v.  
 125. "Ardiendose estaba troja/ tores çimientos y almenas". [Sin título]. 49v.  
 126. "Tendido esta el fuerte turno/ a los pies del pio Eneas". [Sin título]. 50.  
 127. "En el alcazar de soria/ preso en la flor de sus ojos [sic, por *años*]". [Sin título]. 50v.  
 128. "Sobre Roma estaba albano/ miedo y orror de turquia". Otro. 50v.  
 129. "Pues disen que eres sueño/ ymagen de la muerte". Otro. 51.  
 130. "Otras beses me abreis bisto/ altas y encunbradas peñas". Otro. 51.  
 131. "En esta larga ausiensa/ donde mi des[en]gaño y mi memoria". Cansion. 51.  
 132. "El uerde canpo y el çielo/ de los montes de castilla". Otro. 51v.  
 133. "Mira nero de Tarpeya/ a roma como se ardia". Otro. 51v.  
 134. "Llorando mi[ra] Rodrigo/ las ruinas castellanas". Otro. 51v.  
 135. "Norte de nuestros deseos/ calro [sic] y firmiss.<sup>mo</sup> norte". Para comensar alg.<sup>a</sup> obra. 52.  
 136. "Como era muchacho amor/ era tambien nobelero". Del amor. 52v.  
 137. "La enemiga de la uida/ La de la corva guadaña". Otro. 52v.  
 138. "Que de finesas de amor/ Aueis hecho buen Jesus". Al S.<sup>to</sup> Sacram.<sup>to</sup>. 53.  
 139. "Graue y larga dolensia/ y un desengano a tienpo en la amapola". A N.<sup>o</sup> Sto. P.<sup>e</sup> Ignacio. Cansiones. [s. fol.]  
 140. "A roma miraba Ignacio/ y de roma el çielo mira". Romanse. 53v.  
 141. "Si el goso es rason/ q. al suseso abido". Jugete. 54.  
 142. "Si sienpre se guardaron/ verdes nuestros laureles". Otro. 54v.  
 143. "De chipre al mar de las belas/ la nabesilla q. lleua". Otro. 54v.

<sup>197</sup> Véanse vv. 1900 y ss en la *Comedia*.

<sup>198</sup> Véanse vv. 2331 y ss de la *Comedia*.

<sup>199</sup> Quizá sea la comedia a san Hipólito representada en 1594; véase *supra*, página 26, inciso h).

<sup>200</sup> Tal vez sean los vv. 738 y ss de la *Comedia*.

<sup>201</sup> Quizá otra versión del núm. 70.

144. "Con los escritos al honbro/ de su honor callados fines". Otro. 55.
145. "Pues Ignacio pisa/ vro. hermoso amanti [*sic*, por: *manto*]". A Ignazio. 55v.
146. "Oy nos arma el çielo/ el nobel Ignasio". [Sin título]. 55v.
147. "Sin bayna el lusiente estoque/ desnudo el puñal teniêdo". [Sin título]. 56.
148. "Almas aqui traydas/ por la fuersa suabe". A las carnestolendas. 56.
149. "Esfuersa esfuersa/ Vitoria vitoria". Otro. 56v.
150. "Marabillas disen de uos/ sagrado pan". Otro. 56v.
151. "Las carnestolendas/ No uiuen yaqui". Otro. 57.
152. "Las carnestolendas/ aposesionadas". Otro. 57v.
153. "Las fiestas de baco/ de uenus las saluas". [Sin título]. 58.
154. "Son estos los tres dias/ de dios aboresidos". Otro. 58.
155. "Suenen gereros clarines/ valientes sonoras cajas". A un certamen literario. 58v.
156. "En una cabaña llena/ de mil gracias y milagros". A san Juan en su nasimiento. 58v.
157. "La dama q. buela bras/ dandole el biento sus alas". A la uisitasion. 58v.
158. "Dis que sobre unas montañas/ alla en las tieras de oriente". Otro. 59.
159. "Los ojos e bisto al sol/ pues ui una niña sutil". Otro a lo mesmo. 59.
160. "Uiuan las montañas bellas/ pues la lus q. en ellas ui". Otro. 59.
161. "Pascual agiga vuela y ue/ quien ba alli quien es aquella". Otro. 59v.
162. "Ana la que uos/ consebistes niña". Villansico a la consepçion de nra. s.<sup>a</sup>. 59v.
163. "Venga muy enorabuena/ en muy enorabuena benga". A lo mesmo. 60.
164. "Virgen ya Pilippo tiene/ de vro. pleito noticia". A la piedad del Rey Nro. acerca de este Mysterio mandando hacer el Juramento de la Vniuersidad. Decimas. 61.
165. "La culpa vos la teneis/ sotana destar asi". A una sotana vieja y Rota sobre las tristes lagrimas mias. 62.
166. "Herreruelo vos q. fuistes/ sotana en tiempo pasado". A una sotana q. se hizo de un ferreuelo de condipulo para un maestro. 62v.

### 3.2.3. BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

Un significativo conjunto de las obras de Cigorondo está en el manuscrito 17 286, conservado en esta biblioteca madrileña. Lleva el título de *Cartapacio curioso de algunas comedias del Padre Juan de Cigorondo de la compañía del nombre de IHS*.<sup>202</sup> Los textos ahí reunidos muestran a un Juan de Cigorondo dramaturgo, además de poeta. El contenido del *Cartapacio* es el siguiente:<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> "Manuscrito en piel valenciana, de fierros dorados y cantos rojos. En el lomo se lee *Comedia/ de Cigorondo*. Volumen en 8º (15. 7 x 10. 6). 397 folios". Agradezco estos datos al Dr. Manuel Ignacio Pérez Alonso. Este manuscrito lo describió 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; la descripción del manuscrito se tomó de esta edición: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed., Madrid, Blass Tipográfica, 1934, t. 1, pp. 107-108. En México, Othón Arróniz (*Teatro...*) dio noticia de Cigorondo y su obra conservada en Madrid. Mercedes de los Reyes Peña en su tesis doctoral (*El "Códice..."*, t. 2, p. 759) y Agustín de la Granja (*Del teatro...*, p. 40, nota 50) mencionan a Cigorondo con referencia al manuscrito madrileño.

<sup>203</sup> Julián Paz nombra brevemente el contenido del *Cartapacio*: nueve títulos y la indicación de los folios don-

1. "Si pictor tabula sculpat in aurea/ formosam effigiem, pluris habebitur". *Asclypiadeum carmen in laudem codicix*. 6.
2. "Propia y natural figura/ del parnaso y de su choro". Consejos que da el que escriuio estas obras al cartapacio. 7-10.<sup>204</sup>
3. Argumento. "De agradaros señores el cuidado/ y de alentar el ánimo caído". Comedia a la gloriosa Magdalena. 13-87v.
4. "Contentamiento do estás?/ que no te tiene ninguno". Glosa. 88.
5. "Aprended flores de mí/ lo que va de ayer a oy". Glosa. 89v-90v.
6. "Tus piernas Clorido amigo/ son oy assunto a mi vena". A unas piernas postizas de un quidam. 91-92.<sup>205</sup>
7. "Todos los onbres chiquitos/ viven con notable afán". Sátira a los Pequeños. 93-94.<sup>206</sup>
8. Argumento. "Tres pastorçicos del Pirú salieron/ cudisiosos del bien de sus ganados". Colloquio A lo pastoril hecho a la elección del padre prouinçial fran<sup>co</sup> Baes y a la del Padre visitador del Pirú esteuan Páez. 95-124.<sup>207</sup>
9. "Si es por feriamos el alua/ de su labor las estrenas". Encomios Al felicíssimo Nasçimiento de la Virgen en la colocación de la ymagen. 124v-126.
  - 9.1. Encomio Primero. 126-129v.
  - 9.2. Encomio segundo. 129v-137v.
  - 9.3. Encomio terçero. 137v-140v.
  - 9.4. Encomio 4º. 141-145.
  - 9.5. Encomio 5º. 145-152.
  - 9.6. Encomio 6. 152v-165.
  - 9.7. Encomio vltimo. 165-168.<sup>208</sup>
10. Argumento. "Largas añadas, Pascuas muy Gozosas/ y mucha leche y miel mateca y queso". Égloga pastoril al nacimiento del niño Jhs. 169-210v.
11. Argumento. "Ya que los mas viuimos engañados/ y el engaño mayor si lo miramos". Églogas del engaño. 211-216.
  - [11.1. Bucólica primera]
    - 11.1.1. Égloga 1ª de la Primera Bucólica. 216v-227v.
    - 11.1.2. Égloga 2ª del engaño. 227v-237.
    - 11.1.3. Égloga terçera. 237-244.
  - 11.2. Bucólica segunda
    - 11.2.1. Égloga 1ª. 244-249.
    - 11.2.2. Égloga 2ª. 249v-254v.
    - 11.2.3. Égloga 3ª. 254v-269v.
  - 11.3. Bucólica 3ª del engaño.
    - 11.3.1. Égloga Primera. 269v-273v.

---

de se lee poesía. El inventario del doctor Pérez Alonso detalla las cuarenta y tres piezas de poesía y teatro del *Cartapacio*: Igualé este último al formato utilizado por Rodríguez Moñino (véase *supra*, página 43, nota 195), pero acentué. Cotejé la lista con la copia del manuscrito del doctor Pérez Alonso.

<sup>204</sup> Estas dos piezas preceden a la portada, que está en el folio 12.

<sup>205</sup> 92v en blanco.

<sup>206</sup> 94v en blanco.

<sup>207</sup> Véase *supra*, página 40, notas 180 y 181.

<sup>208</sup> 168v en blanco.

- 11.3.2. Égloga 2ª. 273v-277.  
 11.3.3. Égloga 3ª. 277-282v.  
 11.4. Bucólica cuarta.  
 11.4.1. Égloga primera. 282v-295.  
 11.4.2. Égloga segunda. 295v-298v.
12. "Que dios ande en invenciones/ y tan dentro en la ocasión". Al ss<sup>mo</sup> sacramento. 299-300.
  13. "Digan las doncellas/ de mi pueblo digan". A lo mesmo. 300-301v.
  14. "Sepa el que mira las Rosas/ que son la flor de los años". Rosetum. 302-303.<sup>209</sup>
  15. "Lo que en vn claro ingenio puede el arte/ vuestra industria lo muestra en mi cuydado". El doctor Nauarro Al presidente couarruuias su discípulo. 303v.
  16. "Lo que en un pobre ingenio puede el arte/ vuestra industria lo muestra en mi cuydado". El Presidente Couarruuias al d<sup>o</sup> Nauarro su maestro. 304.
  17. "El solitario cortés/ el cortesano callado". Romance a s. Jerónimo. 304v-306.<sup>210</sup>
  18. "Quando de Agenos Racimos/ se viste el olmo lozano". Égloga del ss<sup>mo</sup> sacramento. 306v-308.<sup>211</sup>
  19. "El cielo se admira viendo/ que al diu<sup>o</sup> pecho estando". De s. ju<sup>o</sup> evang<sup>ta</sup>. 308v.
  20. "Juntar con tantas letras humildad/ y desprecio de sí con tal nobleza". Soneto en alabanza de la Comp<sup>a</sup> de Jesús. 309.
  21. "Rompiendo del mar las ondas/ donde Dios puso por prendas". Del ssm<sup>o</sup> sacramento. 310v-311v.
  22. "A España madre/ a españa a españa". Otro del ss<sup>mo</sup> sacramento. 311v-313v.
  23. "Fue tarea amorosa/ mi dios ocultaros". Otro. 313v-314.
  24. "Si trae mal anuncio al alma/ antibio desdaecimiento". Otro. 314-315.
  25. "Vecina si ay trigo/ hagámoslo harina". Otro. 315-316v.
  26. "Madre el que passa es el ayre/ con disfraz contra la ley". Otro. 316v-317.
  27. "El disfraz esta uedado/ por la justicia señor". Otro. 317-317v.
  28. "Madre por la calle/ va un pastor galán". Otro. 317v-318v.
  29. "Madre el yndiano/ que saltó en la playa". Otro. 318v-320.
  30. "La villana pobre/ hidalga y rrica". Otro. 320-321v.
  31. "Cabo de buena esperança/ mar y biento fauorable". A la concepción de n<sup>ra</sup> s<sup>ra</sup>. 321v-322v.
  32. "Oy a Ana le dan/ vna niña nueva". Otro. 322v-323v.
  33. "O quién tubiera la voz/ Conque cantó el cisne griego". Romance a n<sup>ra</sup> s<sup>ra</sup>. 323v-324.
  34. "La Aurora la luna el sol/ alegre alumbra arrebola". Otro. 324v-325.
  35. "Si sauen de adiuinanças/ callen vn poco y atiendan". A la expectación. Romance. 325-326v.
  36. "De que es esse velo/ que aoy sacáis çagalo". A vna profesión. 326v-327.
  37. "Si biene a verse tu desseo cumplido/ quando en brazos de la virtud tu amado". Diálogo. 328-331.
  38. "Deleite en el llamar colérico brioso/ adivine quién era, engaño amado". Égloga tercera. 331-332v.
  39. "Quién abrá a quien no aya puesta/ grande admiración y espanto". Los que se dixo en el siguiente colloquio. 332v-333v.

---

<sup>209</sup> Al margen se lee "Mayo. P<sup>e</sup> Ju<sup>o</sup> de Ciguer".

<sup>210</sup> Abajo se lee "P<sup>e</sup> Ciguerondo".

<sup>211</sup> Al lado se lee "Pe Ciguerondo".

40. Retor. “nobilísimos doctores/ y doctísimas Noblesas”. Coloquio al ss<sup>o</sup> sacramento en metáfora de grado de dr. 334-355v.  
 41. “Pues sois de la compañía/ Jesús, y el vivo modelo”. Capelo al Niño Jesús. 356-360.<sup>212</sup>  
 42. Lucifer. “Quando me acuerdo del tremendo día/ que bajé desde el cielo a un caos de males”. Coloquio al ss<sup>o</sup> sacramento. 362-396v.<sup>213</sup>

De este manuscrito se han editado cinco composiciones. La primera, la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jhs* (núm. 10),<sup>214</sup> reeditada hace algunos años.<sup>215</sup> Circulan dos romances: “A España, madre” (núm. 22) y “Vecina, si hay trigo” (núm. 25)<sup>216</sup> y las dos glosas que siguen a la *Comedia* (núm. 5).<sup>217</sup> También está publicado el “Encomio quinto” de la serie dedicada a celebrar el nacimiento de la Virgen María (núm. 9.5.)<sup>218</sup> y se cuenta con un estudio al respecto.<sup>219</sup> Arróniz dio a conocer estrofas de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* y de *La comedia del hombre*.<sup>220</sup>

El *Cartapacio* y el manuscrito de la Hispanic Society estaban destinados a una edición total: “Othón Arróniz prepara la edición del teatro de Cigorondo; Luisa López Grigera, la de la poesía. Ambas aparecerán en la futura colección del Centro de Estudios Literarios, *Textos de la Nueva España*”.<sup>221</sup> La colección inició ya y no sé cómo progresarán los planes editoriales sobre el jesuita Cigorondo.<sup>222</sup>

<sup>212</sup> Falta el folio 361.

<sup>213</sup> En el folio 397 hay una “Tabla de las comedias que tiene este cartapacio”. Faltan los folios 11, 70, 350, 361, 366, 390 y 396 en la copia consultada.

<sup>214</sup> Arróniz, *Teatro...*, pp. 189-238.

<sup>215</sup> Quiñones Melgoza, *Teatro...*, pp. 97-114.

<sup>216</sup> Margit Frenk, “Dos romancillos de Juan de Cigorondo”, *Literatura Mexicana* (México), 1990, 1 (1), pp. 198-208.

<sup>217</sup> Alejandro Arteaga Martínez, “Una glosa del jesuita Juan de Cigorondo”, *Boletín Filosofía y Letras* (México), 1996, 11, p. 27.

<sup>218</sup> Humberto Maldonado Macías, “El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo”, *Literatura Mexicana* (México), 1993, 4 (1), pp. 181-194.

<sup>219</sup> Humberto Maldonado Macías, “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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 173-189.

<sup>220</sup> Arróniz, *Teatros...*, pp. 38-42.

<sup>221</sup> Frenk, “Dos romancillos...”, p. 197, nota 2.

<sup>222</sup> Othón Arróniz murió en 1992. El doctor Quiñones Melgoza me dijo que Arróniz no dio ningún material sobre Juan de Cigorondo al Instituto de Investigaciones Filológicas. Margit Frenk —me dijo Quiñones Melgoza— viajó a España y se entrevistó con la viuda de Arróniz, quien le permitió consultar los archivos del investigador en busca de la prometida edición del teatro de Cigorondo. No hubo resultados.

Por otro lado, en esta misma biblioteca, pero en el manuscrito que contiene la *Nauegación del Alma por el discurso de todas las edades de el hombre*, de Eugenio de Salazar —manuscrito 3. 669 (M. 33)—, se encuentran dos composiciones más de Cigorondo:

- a) f. 3: El padre Joan de Çigorondo, rector del Collegio del Seminario de la Compañía del nombre de Jesús en México. Al doctor Eugenio de Salazar, del Consejo del Rey, y a su *Nauegación del Alma*, sestina por los mismos terminantes de la suya. Sestina. “Dichoso vos, a quien el cielo...”<sup>223</sup>
- b) f. 4: De el mismo Padre Çigorondo. Soneto. “Si los que nuevos mares descubrieron...”<sup>223</sup>

La sextina laudatoria al autor de la *Nauegación del Alma*... la recogió Othón Arróniz.<sup>224</sup> El soneto permanece inédito.

### 3.2.4. REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (MADRID)

Se conservan algunas obras de Juan de Cigorondo en el manuscrito 392,9/2573 de la Academia de la Historia. Menéndez Peláez añade que posiblemente algunos títulos correspondan a los textos conservados en la Nacional de Madrid:

1. *Capelo al Niño Jesús*;<sup>225</sup>
2. *Al Santísimo Sacramento*, fols. 16v-18;
3. *Himno a la santa Catarina, Virgen y Mártir*, fol. 19;
4. *Glosa del P. Cigorondo*, fol. 21v.;
5. *Canciones del P. Cigorondo al Nombre de Jesús*, 22v.
6. *Al Nacimiento*, 28;
7. *Varios al Santísimo Sacramento*, 42-44.
8. *Égloga del Santísimo Sacramento entre Daminthas y Silvano*, 45v-63.<sup>226</sup>

Por su parte, J. M. Hernández Andrés, en el segundo tomo de su *Catálogo de una serie miscelánea procedente del convento de San Antonio del Prado y de casas y colegios jesuíticos* (parte VII/3, “Literatura española”), consigna la existencia, en esta biblioteca, de “diálogos escolares ... y otras obras teatrales más extensas ... como el inédito *Ocio* de J. de Ciguerondo (n.º CDXXXII)”.<sup>227</sup>

<sup>223</sup> *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, t. 1, (I a 3.673), pról. de P. Jauralde Pou, Madrid, Gabinete de Difusión Biblioteca Nacional, 1993, p. 495.

<sup>224</sup> *Teatro...*, pp. 177-178.

<sup>225</sup> Sin folios en la lista de Menéndez Peláez.

<sup>226</sup> Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, p. 453.

<sup>227</sup> *Apud* M. Batllori, “De historiographia et litteris in Italia et Hispania saeculo XVIII”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1969, 38 (76), p. 540. La doctora Margit Frenk me dijo, en noviembre de 1997, que en España se prepara la edición del *Ocio*, que El Colegio de México publicará en su “Biblioteca Novohispana”.

Finalmente, una noticia sobre un *Coloquio de la Magdalena. Trofeo del divino amor* (Ms. 9/2775),<sup>228</sup> sin referencia autoral. Su título presenta similitud con la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, lo cual abre la posibilidad a una copia de esa obra de Cigorondo o a un fragmento.

Estos últimos datos avivan la esperanza de ver aparecer nuevas obras de Juan de Cigorondo que quizá aún permanecen en manuscritos de fondos de bibliotecas nacionales o extranjeras. La paciencia del investigador, los trabajos de catalogación de acervos bibliográficos que esperan su turno de revisión, además de mucha suerte, pueden darnos muy gratas sorpresas en un futuro próximo.

---

<sup>228</sup> Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, p. 463.

**TERCERA PARTE**  
**ESTUDIO**

## 4. ESTRUCTURA

El estudio teatral idóneo sería el análisis *in situ* de la puesta en escena, entendida como la suma de texto más signos de representación o didascálicos. Desgraciadamente, cada montaje es efímero e individual por los fenómenos de enunciación escénica y de la práctica actoral.

La *Comedia a la gloriosa Magdalena* se une al número de obras cuya representación, hasta el momento, ni siquiera se ha comprobado. Así que, pese al ideal metodológico, ha de aceptarse que “El texto no es lo que más cuenta en el teatro, es lo que más perdura”.<sup>229</sup> Hemos de seleccionar, entonces, con parcialidad, aquellas metodologías que, como la de Patrice Pavis, proponen un seguimiento paralelo del texto literario y de la representación, y elegir, en consecuencia, la parte dedicada a la palabra escrita.

El estudio de la *Comedia* en cuanto obra literaria se hará a partir de dos consideraciones (similares para el estudio de la representación, si la hubiera). La primera será vincularla “con un conjunto más amplio, la literatura”.<sup>230</sup> Con esta finalidad el texto, como parte de la historia literaria dramática, se analizará para descubrir sus fuentes y entender su versificación; para confirmar o no la presencia de elementos procedentes de su realidad contemporánea; para valorar su apego o desapego a las poéticas en vigor y a los modelos dramaturgicos propuestos por las teorías de los géneros en boga.<sup>231</sup> Estos elementos permitirían vislumbrar cómo participó la obra en la cultura de la época. Aún haría falta, sin embargo, con base en los puntos anteriores, reconstruir las interpretaciones diegética y mimética del texto, para lo cual se debería, en principio, considerar la

---

<sup>229</sup> Marco de Marinis, “Repensar el texto dramático”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* (La Habana), 1996, 102, p. 7.

<sup>230</sup> Patrice Pavis, “Estudios teatrales”, en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, eds., *Teoría literaria*, trad. de I. Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 1993, p. 113.

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

constitución del público contemporáneo y recoger la mayor cantidad de juicios sobre el texto en el plano diacrónico,<sup>232</sup> inexistentes en el caso de la comedia de Cigorondo.

El segundo apartado de los estudios teatrales se ocupará del análisis de las didascalias, del análisis narratológico y del análisis dramático. La revisión del relato textual nos orientará en la reconstrucción de la fábula con base en la historia contada; así tendremos la posibilidad de discernir las motivaciones de los actos de los personajes.<sup>233</sup> El análisis dramático se subdivide en tres objetivos: el espacio, el tiempo, la acción. La temporalidad del drama se estudiará a partir de la fábula; el espacio, por medio de las didascalias; la acción, mediante modelos actanciales.<sup>234</sup> Empero, la narratología, definida como “an instrument for making descriptions”,<sup>235</sup> integra los elementos dramáticos y de este modo se mantiene en contacto con el análisis didascálico. Esta última sección de los estudios teatrales, el examen de las didascalias, testimoniará la concepción autoral de la interpretación de la obra en los planos textual y de la representación, gracias a las indicaciones diegéticas y miméticas.<sup>236</sup>

#### 4.1. ANÁLISIS DRAMÁTICO

##### 4.1.1. RELATO Y ACCIÓN

Los trofeos de la *Comedia* se elaboraron según los lineamientos de la retórica clásica: prótasis (exposición), epítasis (nudo) y catástrofe (desenlace).<sup>237</sup> Cada trofeo corresponde a un acto subdividido en tres escenas llamadas Elogios. Este es el argumento de la comedia de Cigorondo por trofeos:

- a) Trofeo primero (prótasis-presentación de personajes):
  - el Amor Divino y los suyos traen a Magdalena al desierto;
  - el Amor Profano se alista para encontrarse con la santa;

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 117-118.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>235</sup> Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. by Ch. van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 10.

<sup>236</sup> Pavis, “Estudios...”, p. 120.

<sup>237</sup> Wilson y Moir, *Siglo de Oro...*, p. 95. Véase también Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965, p. 44.

—Magdalena llega a la cueva, llora y duerme vigilada por los ángeles.

b) Trofeo segundo (építasis-enfrentamiento de los personajes):

—el Silencio y el Rigor cuidan el desierto contra el Amor Profano;

—la Vergüenza y la Templanza vigilan también;

—el Amor Profano se acerca al lugar, lo descubren y castigan.

c) Trofeo tercero (catástrofe-victoria de los personajes virtuosos):

—los ángeles llevan a María las insignias del martirio de Cristo;

—María despierta, ve los obsequios, los alaba y se viste con ellos;

—derrota definitiva del Amor Profano.

En cada trofeo, los dos primeros Elogios exponen el marco dramático. La última parte de cada acto conecta con el trofeo siguiente por medio del Coro, que sintetiza el trofeo respectivo.

FIGURAS <sup>238</sup>	TROFEO 1º			TROFEO 2º			TROFEO 3º			FRECUENCIA DE APARICIÓN
	ELOGIO			ELOGIO			ELOGIO			
	1º	2º	3º	1º	2º	3º	1º	2º	3º	
AMOR DIVINO	X						X		X	3
ANGELES (6)	X		X				X		X	4
VERGÜENZA	X				X	X			X	4
TEMPLANZA	X				X	X			X	4
TEMOR	X			X		X			X	4
RIGOR	X			X		X			X	4
SILENCIO	X			X		X			X	4
AMOR PROFANO		X				X			X	3
REGALO		X							X	2
ERROR		X							X	2
APETITO									X	1
FUROR									X	1
MARÍA			X				X	X		3
AVENTURERO									X	1
CORO	X	X	X			X			X	5
PÍFARO									X	1
LANCEROS (4)									X	1
CONFIGURACIÓN	13	4	8	3	2	6	8	1	24	69 \ 47

<sup>238</sup> La tabla contiene las interrelaciones entre personajes, lo que demuestra con facilidad los manejos de personajes que observaremos en la *Comedia*. Véase a este respecto Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991, pp. 192-194.

La relación entre los personajes se describe con base en la teoría de vínculos actanciales.<sup>239</sup> El actante, como abstracción, puede ser un personaje colectivo (el Coro) o una agrupación de personajes (los oponentes del sujeto).<sup>240</sup> El destinador conserva el significado ideológico del texto.<sup>241</sup> En esta casilla tenemos personajes y elementos abstractos: el Error, el Regalo y los pecados capitales. El destinatario “es ... todo aquello que pueda ser identificado con el espectador”.<sup>242</sup> Sobre el sujeto deben destacarse dos peculiaridades: está orientado hacia un objeto real o ideal pero presente en el texto y que él no posee.<sup>243</sup>

La descripción de las interconexiones entre los actantes genera un esquema, el cual debe posibilitar que “la totalidad textual ... [corresponda] a una única y gran frase ... cuyas relaciones sintácticas sean un reflejo de las estructuras de ese texto”.<sup>244</sup> Las relaciones entre unos actantes y otros deberán leerse en el orden siguiente: una fuerza guía al sujeto que busca un objeto para beneficio de un destinatario; en esta búsqueda el sujeto tiene aliados y oponentes.<sup>245</sup> En el caso de la *Comedia*, la sintaxis textual sería: los pecados capitales, el Error y el Regalo, reavivan el deseo del Amor Profano por Magdalena, para demostrar al mundo el poder de Cupido; el Amor Profano y sus ayudantes pierden frente al Amor Divino y su partido. El esquema actancial quedaría así gráficamente:



<sup>239</sup> Pavis, “Estudios...”, p. 121.

<sup>240</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. y adapt. de F. Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989, p. 48.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>244</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 49.

Dicho esquema actancial ofrece tres secciones analizables: los conjuntos sujeto-objeto-oponente, destinador-sujeto-objeto y sujeto-objeto-destinatario, conocidos como triángulos activo/conflictual, psicológico e ideológico, respectivamente.<sup>246</sup>

El triángulo activo ofrece la constante del conflicto en la *Comedia*: el enfrentamiento continuo, latente en cada trofeo, del Amor Profano y el Divino. De las opciones del triángulo —oposición directa a la figura del sujeto u oposición a su deseo<sup>247</sup>—, el Amor Divino y el Profano se comportan como rivales amorosos. El resultado final del conflicto no es la supresión absoluta del sujeto (como sucedería en caso de tratarse de oponente contra sujeto), sino la adquisición del objeto, Magdalena.

El triángulo psicológico —destinadores-sujeto-objeto— ofrece la posibilidad de definir “la determinación psicológica del objeto”,<sup>248</sup> la cual no subyace en la voluntad del sujeto, sino en la relación entre los destinadores y el Amor Profano. Lo anterior, en un seguimiento más profundo de los vínculos entre el Error, el Regalo, los pecados capitales y Cupido, revelará el marco social e histórico dentro del que se da la elección del objeto deseado.

El triángulo ideológico “sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario, individual o social”.<sup>249</sup> La comedia de Cigorondo demuestra los vanos intentos del mal ante el poder del Amor Divino. Intento pedagógico de educar con dulzura.

#### 4.1.2. TIEMPO

El tiempo en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* simula una continuidad de varias horas: desde la tarde de un día hasta la mañana del siguiente. La continuidad temporal se estructura inicialmente sobre dos tiempos, continúa en tres y termina en los dos iniciales:<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 60-63.

<sup>247</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>249</sup> *Loc. cit.*

<sup>250</sup> Los vectores segmentados (-----) representan ausencia del personaje en la escena; los vectores continuos (———), la presencia de la figura; las flechas, el cruce de acciones de dos personajes.

		Trofeo primero			Trofeo segundo			Trofeo tercero		
		1°	2°	3°	1°	2°	3°	1°	2°	3°
t <sub>1</sub>	Amor Profano	-----	———	-----	-----	-----	↓→	-----	-----	—↓
t <sub>2</sub>	Amor Divino	———	-----	-----	———	———	↑→	———	-----	—↑
t <sub>3</sub>	Magdalena			↓—	-----	-----	-----	↑→	———	

El tiempo del Amor Divino inicia al caer el sol: “ya en Marçella/ al transmantar del sol raya el luzero” (vv. 288-289). Es la pauta cronológica de la *Comedia*. La lógica del relato sugiere que t<sub>1</sub> inicia paralelamente a t<sub>2</sub> o le sigue. En este último caso (el más probable), la tarde avanza un lapso determinado. La salida del Amor Profano en busca del milanés, quien le dará el traje de buhonero, da lugar a una prolongada pausa en t<sub>1</sub>, aprovechada para introducir a Magdalena y su cronología t<sub>3</sub> y continuar, en el elogio tercero, con los hechos de la primera parte del trofeo. Aquí se observa con claridad la verosimilitud temporal que Cigorondo consigue al interponer una serie de sucesos ajenos al Amor Divino.

El trofeo segundo retoma, en los dos primeros elogios, las ‘predicciones’ imperativas iniciales de t<sub>2</sub> (el Amor Divino ordena y dispone las acciones de sus partidarios en el espacio escénico). Se acumulan personajes en el escenario: el Silencio, la Templanza y la Vergüenza quedan a la vista; el Rigor, tal vez cerca de Magdalena (“De María me acojo al recatado/ pecho donde el tirano, si viniere,/ me hallará de mi aspereça armado”, vv. 1233-1235). Sale del escenario el Temor y aguarda en un aposento al Amor Profano quien, como buhonero, retoma la cronología t<sub>1</sub>. En el tercer elogio hay una marca que constata el paso del tiempo: “es çerrada/ la noche” (vv. 1579-1580). Magdalena duerme a la vista de todos a lo largo del trofeo.

Como en el elogio tercero del trofeo segundo interactúan el Amor Profano y el resto de los personajes, salvo Magdalena, todos están momentáneamente ubicados en el mismo espacio y tiempo.

De idéntico modo hemos de considerar el inicio del último trofeo, pues Magdalena interactúa, de manera indirecta, con el Amor Divino (no lo ve como los ángeles, pero le habla). Comparten por unos momentos un solo plano temporal, ya que luego María vuelve a quedar sola, mientras el Amor Divino y los suyos se marchan para prepararse, en segundo plano, contra el ataque de Cupido (vv. 2133-2136).

La última parte del tercer elogio da continuidad a  $t_2$  y a  $t_1$ . El elogio especifica tres momentos indicativos del paso del tiempo. El primero de ellos se infiere de una especulación temporal cuando todavía no sale el sol: “No sé si en niebla escondido/ oy el sol tendrá su ardiente/ rayo y rostro o, impaciente,/ se eclipsará de corrido” (vv. 2415-2418). Poco antes de comenzar el primer enfrentamiento de los Amores, la Templanza dice: “Haz pausa, globo estrellado,/ detente sol luminoso” (vv. 2603-2604), lo que señala, si no el avance de la madrugada, sí el sentido de la temporalidad transcurrida. Finalmente, luego del segundo combate, el Coro anuncia la salida del sol: “El fuego en hondosas llamas,/ desde su luçiente esfera” (vv. 2775-2776), que confirma el Coro líneas abajo: “Varias las alas en plumas,/ varias las gravadas crestas/ donde el sol haze reflexos/ que en los ojos reverberan” (vv. 2799-2802).

Debe señalarse que la verosimilitud temporal del último elogio del trofeo final se consigue con el tiempo conferido a cada uno de los dos combates: el lapso de los encuentros depende de la voluntad de quien monta la obra y da mayor realismo al transcurso del tiempo.

#### 4.2. ANÁLISIS DE DIDASCALIAS

Tadeusz Kowzan definió trece signos generados durante la representación dramática: 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.<sup>251</sup> Las didascalias de la *Comedia* las hemos dividido en dos grupos: las acotaciones o didascalias metadiscursivas y las didascalias internas o diegéticas, ambas numeradas para su ubicación en el texto. Preferimos apegarnos a otra clasificación que simplifica y conjunta los signos de representación propuestos por Kowzan en grupos denominados: a) identificación del personaje, b) descripción física, c) definición vocal, d) elementos de diseño y e) elementos sonoros.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Tadeusz Kowzan, “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, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 36-50. Los signos de representación se agrupan en 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. Los conjuntos se agrupan en dos categorías: incisos a) al h), signos producidos por el actor; i) al ll), signos generados fuera del actor (*ibid.*, p. 52).

<sup>252</sup> Esta clasificación, con ligeras variantes, la establecieron Elaine Aston y George Savona (*Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*, London, Routledge, 1991). Un ejemplo de su aplicación en Aurelio González, “Las bazarías de Belisa: texto dramático y texto espectacular”, en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena II*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.

#### 4.2.1. IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE

El proceso de identificación consiste en ubicar al personaje dentro del sistema de jerarquías creado en el texto dramático. El personaje será definido por su rango social o por la relación que guarda con otros personajes. Las marcas de jerarquía están explicitadas comúnmente en la nómina de personajes. En obras como la *Comedia de san Francisco de Borja* se emplea la nómina,<sup>253</sup> asimismo en el *Triunfo de los santos*.<sup>254</sup> No existe nómina en la comedia de Cigorondo. Si la hubiera, probablemente ninguno de los personajes alegóricos estaría identificado con una marca. Así proceden los autores de la *Comedia de san Francisco de Borja* y del *Triunfo de los santos*: la Iglesia, la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Música, la Compañía, la Virtud no requieren especificación, ya que su nombre lo hace con suficiencia.

Sólo una vez se utiliza el recurso de la identificación en la *Comedia* de Cigorondo. 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” (verso 2275; yo subrayo). No son alegorías y requieren especificación de su actividad sobre el escenario.

#### 4.2.2. DESCRIPCIÓN FÍSICA

En los casos de las figuras alegóricas, la descripción física del personaje complementa su identificación. Este rubro lo integran la expresión corporal del actor y su apariencia, según la metodología de signos de Kowzan.

Los elementos descriptivos de la apariencia física son poco abundantes en forma de acotaciones. En este caso se encuentran las especificaciones del vestuario del Amor Profano: “AMOR PROFANO con una çanpoña en la mano” (verso 331), “AMOR PROFANO hecho buhonero” (verso 1347). Otras veces, las acotaciones confirman indicaciones expresadas también en voz de los per-

---

<sup>253</sup> “EL EMPERADOR CARLOS V/ .../ BELISA, que representa la Hermosura/ FLORA, que representa la Vanidad/ ROCAFORT, bandolero/ .../ DON FRANCISCO DE BORJA, duque/ DON JUAN DE BORJA, su hijo/ SANSÓN, lacayo/ EL PRÍNCIPE FILIPO II” (Frost, *Teatro...*, p. 40).

<sup>254</sup> “SILVESTRE, papa/ .../ DIOCLECIANO, emperador/ DACIANO, adelantado/ GOMACIO, presidente/ SAN PEDRO, mártir/ SAN DOROTEO, mártir/ SAN GORGONIO, mártir/ SAN JUAN, mártir/ ALBINIO, caballero/ OLIMPIO, caballero” (Quiñones Melgoza, *Teatro...*, p. 37).

sonajes: “*Echa la venda por aí*” reitera los datos de los vv. 387-390; “*Cuelga las flechas y el arco*”, la información de los vv. 391-394, etc.

Las didascalias diegéticas abundan en especificaciones sobre el aspecto de los personajes: “De tus alas las nuestras componemos” (verso 104), “Aun esas plumas de tus pies tomamos” (verso 107), ofrecen una caracterización de los ángeles e indican rasgos de la apariencia del Amor Divino. La caracterización del Amor Profano también proviene de indicaciones implícitas en el texto: “Ya sois venda inpertinente” (verso 387), “y vos, mi aljaba y mis flechas” (verso 391), “arco cansado de sello” (verso 395), “Y vos, carcax de mis flechas” (verso 502). Otros personajes son señalados de igual manera. La Vergüenza, por ejemplo, usa velo: “Vergüença soy y dízelo este velo/ que traigo puesto al rostro” (vv. 137-138). El Rigor porta armas: “aquestas çerdas son mi arnés transado/ y estos ramales, cortadora espada” (vv. 170-171); asimismo el Temor: “Entre los filos de mi espada” (verso 1209). La caracterización de la Templanza y Vergüenza como serranas bordadoras proviene de su diálogo: “VERGÜENZA: Mi labor, Tenplança, a punto/ viene en mi blanca çestilla/ y aun en esta bujetilla/ la aguja y el dedal junto” (vv. 1251-1254). Las afirmaciones del Amor Profano corroboran estos datos: “¿Estoy çiego o son çerranas/ las dos? Sonlo, por mi vida,/ y aun al parecer galanas/ .../ Mas, ay, que les siento armados/ con la aguja y el dedal/ los dedos” (vv. 1631-1633, 1636-1638).

Hemos de considerar la posibilidad de que el vestuario de todos los partidarios del Amor Divino fuera radicalmente diferente, en lujo, desde el inicio de la comedia de Cigorondo.<sup>255</sup> Recordemos la esplendidez del vestuario exhibido en las celebraciones de 1578. El primer día de los festejos, dice Francisco de Florencia, “salieron doze niños Seminaristas vestidos a lo Romano de telas de diversos colores con sus morriones, y petos de lo mismo, quaxados de perlas, y joyería, con lanzas y adargas en las manos”.<sup>256</sup> El padre Pedro de Morales también resalta el vestuario de estas fiestas, especialmente del *Triunfo de los santos*: “tanta riqueza de vestidos a propósito, y con tal ornato y majestad, que ayudados de Dios por la intercesión de los Sanctos, causaron en el

---

<sup>255</sup> A los jesuitas también los socorría el cabildo con pensiones para los montajes: “Cuando los jesuitas en 1590 mandaron representar una comedia para darle la bienvenida al virrey don Luis de Velasco, quien asumía el poder, el cabildo concedió una ayuda de costa de 400 pesos para la representación” (Schilling, *Teatro...*, p. 108). Quizá este tipo de ayuda económica regular y las limosnas que se pedían, contribuirían al lucimiento en telas, adornos, música y tramoya.

<sup>256</sup> *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús*, apud Rojas Garcidueñas y Arrom, *Tres piezas...*, p. 9.

auditorio aquel movimiento y efecto que se pretendía”.<sup>257</sup> La escasez de telas en Nueva España —incluso para la élite<sup>258</sup>— la aprovechó la Compañía para crear, ante su público, una imagen de poder e impactar así el imaginario novohispano con un lujo excesivo durante los días de festividades religiosas o civiles, enfatizando la figura de los personajes nobles y, como en el caso potencial de la *Comedia*, de personajes representativos del bien.<sup>259</sup>

La información en las acotaciones acerca de la expresión corporal del actor es profusa en cuanto a entradas y salidas del personaje. En relación con estos movimientos escénicos básicos, son más escasas e importantes las indicaciones relativas a la acción y postura del actor ofrecidas en el metadiscursio de la *Comedia*: el Amor Profano “*Echa el laso al cuello y salen a inpedirle el REGALO y HERROR*” (verso 411), “*Toma el arco*” (verso 710), etc.; María “*Éntrase ... en su cueba y alrededor los 6 ÁNGELES*” (verso 738), “*Vanse los 6 ÁNGELES y dexan a la MADALENA durmiendo*” (verso 1108); “*RIGOR, SILENCIO y TEMOR que van en guarda del desierto*” (verso 1128); “*Sale un poco de su lugar el SILENCIO*” (verso 2495) y “*Vuélvese a su puesto*” (verso 2527); “*El que trae la lança del APETITO dásela y dize*” (verso 2571).

Las indicaciones kinésicas (mímica, gestualidad, movimiento) implícitas en el texto de Juan de Cigorondo son igualmente significativas, pues demuestran el deseo del autor por conseguir cierto efecto en el escenario a partir del trabajo actoral: María: “*Toda absorta y sus dos ojos/ hechos mar. Los çelestiales/ la miran y enbidian/ lágrimas que tanto valen*” (vv. 762-765), “*Jesús, y quedó suspensa*” (verso 774); el Amor Profano: “*Tornad acá cofreçete*” (verso 1626); el Coro: “*Muestran de paz las divisas*” (verso 2351), “*Con lento y grave sosiego/ miden la anchurosa plaça/ hasta quedar en su puesto/ el Amor y ellos por guardas*” (vv. 2355-2358), “*vaya marchando la gente,/ todos en buen continente*” (vv. 2756-2757).

---

<sup>257</sup> *Apud Arróniz, Teatro...*, p. 169.

<sup>258</sup> López Cantos, *Juegos...*, pp. 28-29.

<sup>259</sup> Sobre el vestuario de las representaciones jesuitas recordemos que “*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*” (Flechniakoska, *La formation...*, p. 234). Véase *supra* página 25.

#### 4.2.3. DEFINICIÓN VOCAL

Kowzan entiende que la palabra pronunciada por el actor abarca planos como el fonético, el sintáctico, el prosódico, el semántico, etc.<sup>260</sup> Estas particularidades del texto pronunciado quedan de manifiesto en obras como la *Farsa de la Iglesia* de Diego Sánchez de Badajoz, donde los parlamentos del Moro se elaboraron con inflexiones fonéticas distintivas del personaje. Cervantes indica en una acotación de su *Pedro de Urdemalas* que todos los gitanos deberán hablar con ceceo. En ambas ocasiones, en los parlamentos de estos personajes se recurre al uso de grafías que señalan la fonética a imitar por el actor.

Nada de lo anterior sucede en la *Comedia* de Cigorondo. Las modalidades de la expresión vocal no son minuciosas. Las acotaciones indican generalidades como cuándo se debe cantar o repetir unas líneas o simplemente marcan la entrada de un personaje en el diálogo en curso: “*Sale cantando el AMOR PROFANO*” (verso 726), “*Léelo el REGALO*” (verso 2315), “*El que trae la lança al FUROR se la da y dize*” (verso 2595).

Rasgos suprasegmentales como la entonación se revelan a través de las didascalias diegéticas: “Buelta en sí, dio un ‘ay’ que al çielo/ suspendió y abraçó al aire” (vv. 766-767). La indicación relativa al pregón del Amor Profano es reveladora sobre cómo debe hacerse: “Tomo al pregón començado./ 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 (véase Apéndice C).

#### 4.2.4. ELEMENTOS DE DISEÑO

El número de acotaciones informativas sobre el espacio y sus elementos es reducido respecto al número de didascalias diegéticas. El problema planteado por ambos tipos de didascalias surge al valorar la calidad de la información ofrecida: mientras el metadiscurso revela la exigencia del

---

<sup>260</sup> Kowzan, “El signo...”, p. 37.

autor para dirigir el espacio escénico, las indicaciones implícitas en el texto son o pueden ser, en su mayoría señalamientos de una realidad virtual. Sin embargo, debemos tener presente que a diferencia del teatro universitario o escolar neolatino —“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”<sup>261</sup>—, el espacio dramático jesuita tiende al manejo escenográfico elaborado siempre que puede.

En el segundo elogio del trofeo primero, la acotación “*Cuelga las flechas y el arco*” (verso 395), confirma la existencia en el escenario de un “ceceo leño” (verso 393). Al lado de este tronco, quizá tirado en la escena, hay un arbusto: “*Ata la cuerda a un ramo*” (verso 403), confirmación de “y vos, no por serme humano,/ ramo, os rindáis con el peso” (vv. 399-400).

En el elogio final del primer trofeo se encuentran señalados en las acotaciones nuevos elementos. El primero de ellos es la cueva: “*Éntrase MARÍA en su cueba y alrededor los 6 ÁNGELES*” (verso 738). Este lugar debe estar abierto hacia el público, de modo que se observen los acontecimientos de su interior. Dentro de la cueva se ponen en marcha los efectos especiales: “*Corre de repente una fuente de la peña*” (verso 952).

La primera escena del segundo acto se enmarca en un espacio desértico: “*RIGOR, SILENCIO y TEMOR que van en guarda del desierto*” (verso 1128), y cierra con la especificación de un espacio para el tránsito del Amor Profano: “*Pone en el camino una calavera*” (verso 1239).

El tercer elogio del trofeo segundo indica un nuevo elemento del tablado: “*Dexa la caxuela junto a la calavera y llama a la puerta del TEMOR*” (verso 1577) y “*Mételo en un aposento*” (verso 1762). Se trata de un espacio oculto al espectador, pero cuya existencia se percibe por los sonidos y diálogos que salen de allí (vv. 1762-1768).

A lo largo de este acto segundo, Magdalena en su cueva, aunque no se le mencione, permanece a la vista del espectador, de ahí que al final del elogio se diga: “*Unas ricas cortinas se cierran aquí conque queda fuera del tablado MARÍA MAGDALENA*” (verso 2275). 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

---

<sup>261</sup> 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, Zaragoza/Kassel*, Reichenberger, 1991, p. 227.

de la santa en todo el segundo trofeo prueba la posibilidad de que la lucha efectuada entre los Amores durante el sueño de María, sea entendida como 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”, “forma de pantomima en que la acción se congela en un cuadro inmóvil con objeto de reforzar el básico significado de la escena ... El simbolismo representacional es esencialmente una manera visual de ser o estar ... es una representación plástica, tal vez, mejor resumida por la palabra ‘estatuesca’”.<sup>262</sup>

En el último espacio creado en la *Comedia* (elogio tercero, trofeo tercero) se efectúa el combate final entre los Amores. Se especifica algún tipo de poste del cual se colgará el cartel: “*Cuelga el cartel*” (verso 2322). El interior de las tiendas instaladas y listas para recibir a los Amores y a los de su partido (“*cada Amor halla una rica tienda en que se sienta*”, verso 2331), se infiere de esta indicación: “*CUPIDO cae también en tierra desde su asiento*” (verso 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*” (verso 2723). El quinto elemento confirma el espacio físico de la representación: “*Con el orden dicho van los victoriosos dando la buelta al tablado*” (verso 2763).

Cada uno de los espacios particulares señalados antes se mantiene a la vista del público desde el inicio de la obra (salvo el lugar de la batalla, al parecer), como prueban las didascalias implícitas 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”, “ésta, la cueba”, “deste tronco umbroso”, “aquí el Silençio se estará en su dura/ piedra”, “el Temor su estança/ tendrála aquí”, “A este valle saldrán”, “Faldas deste collado”.

Algunas de estas indicaciones diegéticas se confirman en las acotaciones: el desierto, la cueva y el tronco. Otras señalizaciones se corroboran en el texto, como la piedra donde descansa el Silençio: “esa ves que acontezca será tuyo,/ cuerdo Silençio, el muro donde opuesto/ te halle el tirano, al vil lenguaje suyo” (vv. 269-271); el muro: “Y yo sentarme en este canto un poco” (verso 1240).

---

<sup>262</sup> Everett W. Hesse, *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 59-60.

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*” (verso 1577). El Temor habla desde el interior de su estancia, como prueban las líneas en las cuales Cupido pide posada.

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.

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 aquella parte/ del umbroso vosqueçete” (vv. 1628-1630).

Todas estas indicaciones espaciales se agrupan sin dificultad en el grupo de acotaciones y didascalias implícitas correspondientes al *stage space* de Issacharoff. 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. Se trata del *espacio dramático*, que “is the study of space as a semiotic system in a given play”.<sup>263</sup> 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.<sup>264</sup>

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 manantial,<sup>265</sup> 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.

---

<sup>263</sup> Michael Issacharoff, “Space and reference in drama”, *Poetics Today* (Jerusalem), 1981, 2 (3), p. 214.

<sup>264</sup> Véase adelante 5.1.1.

<sup>265</sup> Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, trad. de A. L. Bixio, 2ª ed., Barcelona, Gedisa, 1986, p. 27.

Como desierto debe mirarse 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 peligro.<sup>266</sup> Finalmente 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”.<sup>267</sup>

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 y de los límites del desierto ronda el mal.

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.

#### 4.2.5. ELEMENTOS SONOROS

Los efectos sonoros se presentan como texto diegético en el tercer elogio del primer trofeo: “donde un murmullo apacible/ 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,/ murmullo de aguas, de aves alagüeño/ rumor, parlero acçento,/ os conjuramos conservéis el sueño/ de esta alma altanera” (vv. 1102-1106). La presencia de estas indicaciones, como en los casos previos, puede no ser indicativa de su realidad en el tablado,<sup>268</sup> pero

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, pp. 31, 35.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>268</sup> 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, México, Siglo XXI, 1991, p.45).

cumplen la función de crear un espacio virtual, así en el caso del aposento del Temor: “el sonido exterior [la voz del Temor] 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”.<sup>269</sup> 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*.<sup>270</sup>

La música en la *Comedia* se diversifica en las partes cantadas y en los momentos donde se indica que tocan los instrumentos. El repertorio instrumental se limita a los pifaros y las cajas: “toca el pifaro” (verso 2275), “Sale uno de ellos tocando el pifaro” (verso 2275), “al son de pifaros y cajas” (verso 2331), “Tocan aquí las caxas un rato” (verso 2455), “música de pifaros y caxas” (verso 2619), “suenan los pifaros y caxas a cuyo son se entran los del alarde” (verso 2805). Se mencionan hacia el final de la obra las trompetas y los 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 pifaro y trompetas” (vv. 2369-2372). Las partes corales previas (vv. 2331, 2763, 2805) opacan la participación en el canto del Amor Profano: “Sale cantando el AMOR PROFANO” (verso 726).

Las indicaciones sobre música 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.<sup>271</sup> La solvencia de esta necesidad se vio en las fiestas de 1578, cuando se emplearon niños indígenas para cantar al modo hispánico. Esos niños pudieron ser educados en el Colegio de San Gregorio, que “was to furnish the church musicians for villages throughout the Archdiocese of Mexico”.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> González, “Las bazarrias...”, p. 163.

<sup>270</sup> Issacharoff, “Space...”, 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*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103.

<sup>271</sup> Alfred E. Lemmon, “Jesuits and music in Mexico”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1977, 46 (91), p. 192.

<sup>272</sup> Art. cit., p. 194.

Las partes corales de la *Comedia* merecen atención porque, en líneas generales, resumen y explicitan la esencia del desarrollo de cada acto, como en la mayor parte de las obras jesuitas donde aparece este elemento,<sup>273</sup> seguramente por la tradición clásica (Aristóteles y Horacio) que existe detrás de esta forma teatral. Los coros en varias comedias conservadas revelan una asociación innegable con el canto.<sup>274</sup> Cigorondo quizá pensó en grupos de jóvenes indígenas o criollos cantores para formar el Coro.<sup>275</sup> Inclusive 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”.<sup>276</sup> Pero también pudo ser que el autor de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* pensara sólo en la contratación de un maestro cantor, como ocurrió en 1578 cuando se emplearon los servicios de Hernando Franco.<sup>277</sup>

A diferencia de la época clásica, en la *Comedia* de Cigorondo el coro simplifica su presencia: es una voz común aunque el número de sus integrantes sea indeterminado (lo más probable es que fuera un grupo numeroso, formado por varios estudiantes) y no se especifica su condición social.<sup>278</sup> Tiene una versificación principalmente octosilábica (redondillas, cuartetos, estrofas con

<sup>273</sup> Flecniakoska, *La formation...*, pp. 257-258.

<sup>274</sup> Hay “tragedias y comedias estudiantiles ... [en que] figura como elemento integrante el «chorus». Debió de ser casi siempre cantado, ya que en él suele hacerse mención de la música” (García Soriano, “El teatro...”, p. 274). En obras del padre Acevedo, por ejemplo, encontramos coros: en sus comedias *Metanea*, *Occasio* y *Caropus*; en su *Dialogus in principio studiorum*, en la *Oratio in scientiarum laudem recitata a Gabriel [sic] de Mansilla* y en su *Bellum virtutum et vitiorum* (art. cit., pp. 387-408). Asimismo en *Hércules vencedor de la ignorancia*, entremés de la *Tragedia de san Hermenegildo*, y en el *Colloquio que se representó en Seuj<sup>a</sup> delante del Ill<sup>mo</sup> Cardenal Don R.<sup>o</sup> de Castro* (art. cit., pp. 557 y 621).

<sup>275</sup> 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* [Roma], 1979, 48 [95], pp. 152-153 y nota 33). Schilling nos recuerda que a las celebraciones teatrales profanas acudían indios con villancicos, vihuelas, arpas, chirimías, etc. (*Teatro...*, p. 148), 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 jabeas y atabales concordados con campanas pequeñas, y asegura que ha sabido que en México hay maestro que sabe tañer vihuela de arco” (*ibid.*, 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 alcabalero*” (*ibid.*, p. 66). Durante las celebraciones de 1578, los jesuitas “llamaron indios músicos, para que ayudaran a amenizar la fiesta, no sólo con sus instrumentos: dulzainas, chirimías y trompetas, sino también con música vocal” (*ibid.*, p. 62).

<sup>276</sup> Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, p. 114.

<sup>277</sup> Lemmon, “Jesuits and music in Mexico”, p. 192.

<sup>278</sup> En su etapa clásica, el coro reunía a cincuenta, quince o doce elementos, cuyo rango social en el drama era

pies quebrados), con lo cual el Coro gana en agilidad y soltura, al tiempo que rompe la continuidad de formas de arte mayor.<sup>279</sup>

---

específico, y cuyos integrantes participaban individualmente. La simplificación del concepto de su utilidad provocó la casi completa desaparición del coro en el teatro hispánico (Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961, pp. 57, 446).

<sup>279</sup> El padre Acevedo usualmente versificaba en español para las partes corales, quizá porque para él estas partes “no eran en el fondo sino los entremeses que habían sido introducidos en la comedia española después de Lope de Rueda” (Arróniz, *Teatros...*, p. 40).

## 5. PERSONAJES

### 5.1. MAGDALENA

Magdalena, en los siglos XVI y XVII, había ganado un sitio preferencial en el mundo cristiano occidental. Pese a esto, la creciente popularidad de la santa en esas dos centurias no dejó de estar opacada por debates teológicos en torno a su identidad. En la *Comedia* es particularmente interesante la posición que adoptó Juan de Cigorondo para solucionar una polémica ancestral en torno a María Magdalena. Dicha polémica, mejor conocida como la cuestión de las “tres Marías”, tuvo su origen en interpretaciones enfrentadas que se tejieron alrededor de diversos versículos evangélicos.

#### 5.1.1. TRADICIÓN

La presencia de María Magdalena ya se prestó a conflictos en la lectura de los evangelios canónicos. Marcos y Lucas son enfáticos en cuanto que Jesús expulsó siete demonios de Magdalena: “Jesús ... se apareció primero a María Magdalena, de la que había echado siete espíritus malos”;<sup>280</sup> “Lo acompañaban ... también algunas mujeres a las que había sanado de espíritus malos o enfermedades: María, por sobrenombre Magdalena, de la que habían salido siete demonios”.<sup>281</sup> Menos claro es el evangelista Juan en lo concerniente al nombre de la santa. Dice san Juan que en cierta ocasión Jesús asistió a una comida en Betania: “Mientras Marta servía y Lázaro estaba entre los invitados, María trajo como medio litro de un aceite perfumado de nardo muy fino y muy caro. Ungió con él los pies del Señor y se los secó con sus cabellos”.<sup>282</sup> Más sombras arroja sobre

---

<sup>280</sup> Marcos 16: 9 (todas las referencias bíblicas, salvo otra indicación, son de *La Biblia*, 4ª ed., Madrid, Ediciones Paulinas/Verbo Divino, 1972).

<sup>281</sup> Lucas 8: 1-2.

<sup>282</sup> Juan 12: 2-3.

Magdalena un pasaje de Lucas donde se refieren los mismos acontecimientos que en Juan, pero misteriosamente se deja en el anonimato a la ungidora de Cristo:

Un fariseo había invitado a Jesús a comer. Entró en casa del fariseo y se acostó en el sofá según la costumbre. En ese pueblo había una mujer conocida como pecadora. Ésta, al enterarse de que Jesús estaba comiendo en casa del fariseo compró un vaso de perfume y, entrando, se puso de pie detrás de Jesús. Allí se puso a llorar junto a sus pies, los secó con sus cabellos, se los cubrió de besos y se los ungió con el perfume.<sup>283</sup>

Averiguar si Magdalena era la exorcizada o la mujer de la comida en Betania, aquélla cuyo nombre omite Lucas; o alguna otra, tal vez la adúltera perdonada de Juan 8: 1-11, fue, en suma, el problema de las “tres Marías”. El dictamen más importante sobre este dilema lo emitió el papa Gregorio Magno (590-604), quien se resolvió porque las varias figuras femeninas con las cuales se venía identificando a la pecadora arrepentida se unificaran bajo el nombre de María Magdalena.<sup>284</sup>

Ante la necesidad de dar continuidad lógica a los fragmentos de una vida tan importante para el cristiano, las lagunas entre los pasajes evangélicos comenzaron a llenarse con datos de naturaleza apócrifa. Surgieron dos versiones de la vida de María Magdalena: una en la Provenza y otra de origen greco-oriental. Según esta última, después de la resurrección de Cristo, Magdalena “se serait retirée avec la Vierge et saint Jean à *Éphèse* où elle mourut et ses reliques furent transportées à Constantinople”.<sup>285</sup>

Hay pocos datos textuales de la leyenda provenzal anteriores al siglo XIII. Sin embargo, esta versión de la vida de la santa predominó definitivamente sobre la oriental. Fue la más conocida en Europa durante los siglos XVI-XVII. Sabemos que los acontecimientos narrados en la versión provenzal tuvieron su primera recopilación en una *Vida* del siglo V.<sup>286</sup> Alrededor de esa obra crecieron nuevas variantes que, por ejemplo, un autor anónimo en el IX utilizó para enfatizar la faceta mística de Magdalena. Pero hasta la aparición de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorá-

<sup>283</sup> Lucas 7: 36-38. Mateo 26: 6-13 y Marcos 14: 1-9, no dan el nombre de la mujer, a diferencia de Juan.

<sup>284</sup> Marina Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, trad. de J. L. Pintos, Madrid, Taurus, 1991, p. 298. Para detalles sobre la polémica véase Manuel García Viñó, *La Nueva Eva. El principio femenino de la era postcristiana*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1993, pp. 17-37, 49-63, 65-73.

<sup>285</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, *Iconographie des saints: II G-O*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 847.

<sup>286</sup> D. Vorreux, *Saint Marie-Madeleine. Quelle est donc cette femme?*, apud García Viñó, *La Nueva Eva...*, p. 138.

gine se fijaron, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, las líneas distintivas de la vida de María Magdalena.<sup>287</sup>

En la *Leyenda* de Santiago de la Vorágine se mezclan datos procedentes de fuentes canónicas y apócrifas, como demuestra el hecho de que la *Leyenda* reconozca, en el caso de Magdalena, su deuda con una inverosímil “historia, escrita según unos por Hegesipo y según otros por Josefo”.<sup>288</sup>

De acuerdo a Vorágine, María Magdalena y sus hermanos Marta y Lázaro descendían de reyes. Magdalena, sin embargo, se hundió en un caos moral que hizo común su sobrenombre de “la pecadora”. En algún momento, el Espíritu Santo la impulsó a buscar a Jesús, quien comía entonces en casa del fariseo Simón. Magdalena entró, lavó con sus lágrimas los pies del Señor y los ungió con un perfume caro. Jesús, conmovido por el arrepentimiento de la mujer, le perdonó sus pecados. Tras su resurrección, Cristo se apareció primero a Magdalena, quien gozó del privilegio de dar la buena nueva a los apóstoles.<sup>289</sup> Hasta aquí la *Leyenda* sigue a los evangelistas. Obsérvese la postura unificadora de Vorágine frente a la cuestión de las “tres Marías”.

La parte apócrifa de la historia cuenta que al dispersarse los discípulos de Cristo para predicar el evangelio, el apóstol Pedro envió a san Maximino al Mediterráneo. Magdalena, sus hermanos y otros fieles acompañaron al santo. A poco de llegar a su destino fueron expulsados: los paganos los embarcaron por la fuerza, los llevaron a alta mar y dejaron a la deriva. Dios condujo a los pasajeros hasta las costas de Marsella, donde arribaron a salvo. En Marsella, Magdalena y los otros se resguardaron en las puertas de un templo pagano, donde la santa comenzó a predicar la doctrina cristiana con maravillosa elocuencia y gran fruto.<sup>290</sup> Otras versiones dicen que Magdalena y unos cuantos fieles más se embarcaron sin rumbo y milagrosamente llegaron a la Provenza.

Llegó el tiempo cuando Magdalena, deseosa de servir sólo a Dios, se retiró al desierto donde hizo vida ascética por treinta años. Siete veces al día los ángeles la llevaban al cielo para que participara de los oficios divinos, saciara su hambre y su sed. Cuando se acercaba su muerte, los án-

---

<sup>287</sup> García Viñó, *La Nueva Eva...*, pp. 138-139.

<sup>288</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. de fray J. M. Macías, Madrid, Alianza, 1982, t. 1, p. 390.

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 382-384.

<sup>290</sup> *Ibid.*, pp. 384-388.

geles la condujeron donde san Maximino, quien le administró los sacramentos. Entonces la santa murió en paz.<sup>291</sup>

La *Leyenda* continuó siendo punto de partida para gran número de obras literarias acerca de Magdalena, pero en líneas generales la versión provenzal ya no se alteró. Los añadidos se limitaron a introducir pequeños sucesos. Buen ejemplo de esto último es la *Aurea rosa* de Silvestri Prioratis (1497), obra con la cual se difundió la escena del *noli me tangere* y un prodigio: la permanencia de un fragmento de piel sobre la frente del cráneo de la santa.<sup>292</sup> Ciertas variantes de la leyenda introdujeron más informaciones extraordinarias con la intención de expandir la historia de Magdalena con nuevas revelaciones. Un hagiógrafo relató cómo, en el desierto, la santa “y révèle elle-même à un certain Frère Elie plusieurs traits inconnus de sa vie solitaire”,<sup>293</sup> lo que sirvió como base a otros escritores para inventar nuevos pasajes milagrosos.

Pese a las modificaciones y diferencias en las revelaciones sobre Magdalena, prevaleció una constante: el llanto de la santa como señal de penitencia.<sup>294</sup> Incluso la *Leyenda dorada* atribuyó al nombre de María Magdalena sentidos que confirmaban la penitencia como el duro tránsito hacia la santidad: ‘María’ significaba mar amargo, antelación de sus abundantes lágrimas de pesar y contrición que derramó para lavar los pies de Cristo; ‘Magdalena’ significaría pecadora, pero también la vencedora del mal que alcanza el estado de gracia y el perdón.<sup>295</sup> Esta fragilidad, humildad y arrepentimiento vivamente pintados por los devotos de María Magdalena debieron con-

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp. 388-390. Al estudiar el período de penitencia de Magdalena, se ha comprobado que “A été calqué sur la légende de *sainte Marie l’Egyptienne*: de sorte que la Madeleine qui ... était déjà un composé de trois personnes différentes, devient au Moyen-âge un amalgame de quatre personnes” (Réau, *Iconographie...*, p. 847).

<sup>292</sup> Émile Mâle, *L’Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l’iconographie de la fin du xvf siècle, du xvif, du xviii<sup>e</sup> siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 294.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>294</sup> Bibliografía sobre el tema de la Magdalena que llora en Perry J. Powers, “Lope de Vega and *Las lágrimas de la Madalena*”, *Comparative Literature* (Eugene), 1956, 8 (4), p. 275 y nota 9. Véanse, además, *Las lágrimas de la Madalena* de Lope de Vega, en *Obras poéticas. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, ed. e introd. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, y el artículo de Alicia Colombi de Monguió y Jordi Aladro, “María Magdalena, guía de pecadores: Fray Luis, Malón de Echaide, Lope de Vega”, *Anuario de Letras*, (México), 1996, 34, pp. 157-224. Como detalle significativo, recordemos a san Pedro, cuyas lágrimas merecieron tanta atención como el llanto de Magdalena. Se decía “que les larmes de sainte Pierre, désespéré d’avoir renié trois fois son maître, étaient une image de la confession” (Mâle, *L’Art religieux...*, p. 66).

<sup>295</sup> Vorágine, *La leyenda...*, pp. 382-383.

tribuir a la amplia aceptación que recibió entre la cristiandad, a diferencia de la devoción profesada hacia figuras más perfectas de la hagiografía como María, la madre de Cristo.<sup>296</sup>

El agustino fray Pedro Malón de Chaide observó la fascinación ejercida por la santa entre los creyentes así como su universalidad. En *La conversión de la Magdalena*, Malón de Chaide exploró el sentido oculto de los momentos vitales más significativos de la santa y a partir de ellos habló de un camino hacia la salud espiritual accesible para cualquier cristiano: en Magdalena convergen “tres estados, los cuales se deben pensar en todos los que de pecadores ... pasan a ser justos”.<sup>297</sup> Esos estados universales en el hombre son el de pecador, el de penitente y el de místico.

Juan de Cigorondo recreó la etapa ascética de María Magdalena. En consecuencia, se acercó a hechos apócrifos de la vida de la santa. Podemos asegurar que Cigorondo basó su *Comedia* en fuentes provenzales de la historiografía magdalenense y en el criterio gregoriano sobre la vida de Magdalena, pues entre estas fuentes y la obra del jesuita se aprecian varias similitudes.

Desde el “Argumento” se observan las huellas de la tradición. La especificación del espacio en el cual se desarrollará la obra refiere cuatro lugares primordiales en la vida de la santa (vv. 25-30): el puerto y la ciudad de Marsella, el desierto y una cueva, mencionados en la *Leyenda dorada*.<sup>298</sup>

También se encuentra una referencia mínima, narrada igualmente por Santiago de la Vorágine, a la actividad evangelizadora de la santa en un comentario del Amor Profano. Se trata del

<sup>296</sup> “El crecimiento del culto a María Magdalena en la alta Edad Media y en la Contrarreforma lleva el mismo ritmo que el crecimiento de la fe en la Inmaculada Concepción de la Virgen. Cuanto más se considere a María limpia de toda mancha de pecado, real y original, tanto menos el pecador corriente podría encontrar consuelo en ella para su debilidad, y tanto más necesitaba de los santos individuales cuyas propias faltas le diesen confianza” (Warner, *Tú sola...*, p. 307). En un momento cuando el teatro era atacado incluso dentro de la misma Compañía de Jesús (recordemos que la *Devotio* moderna reduce el panorama hagiográfico alrededor de los personajes más cercanos a Cristo (Billy Bussell Thompson, “«Plumbei cordis, oris ferrei:» la recapitulación de la teología de Jacobus a Voragine y su *Legenda aurea* en la Península”, en Jane E. Connolly, Alan Deyermond y Brian Dutton, eds., *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honour of John K. Walsh*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, p. 106)—, la presencia de un santo penitente en el escenario actuaba en el sentido humanizador señalado por Warner; en otro sentido, aliviaba las fricciones que pudiera provocar el hecho de la representación (Delfín Leocadio Garasa, *Santos en escena: estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960, pp. 10-11, 27, 121).

<sup>297</sup> Fray Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, pról. de F. García, 2ª ed. corr., Madrid, Espasa-Calpe, 1947, t. 1, p. 50.

<sup>298</sup> Vorágine, *La leyenda...*, pp. 384, 388.

pasaje donde Cupido se queja del único altar que le queda desde la llegada de Magdalena (vv. 618-621), alusión seguramente a la importante conversión del gobernador de la provincia de Marsella, quien se convirtió al cristianismo junto con su esposa tras varios milagros y por fin, convencido de abrazar la verdadera fe, “mandó derribar todos los templos dedicados a los ídolos que hubiera en Marsella y edificar otros en honor de Cristo”.<sup>299</sup>

Quizá la única discrepancia entre la comedia de Juan de Cigorondo y la leyenda de María Magdalena sea el número de años que la santa vivió en el desierto. La tradición establece treinta años de vida en soledad.<sup>300</sup> En la obra teatral, en cambio, el Amor Divino anuncia que hará vivir a Magdalena treinta y tres años “sólo en gustos de amor alimentada” (verso 256). Sin embargo, esta diferencia de los períodos de ascetismo es perfectamente justificable si se piensa que Cigorondo quiso igualar el tiempo de vida ascética de la santa con la edad atribuida a Jesús cuando fue crucificado.

Uno de los momentos espectaculares de la comedia de Cigorondo tiene su antecedente en otro pasaje apócrifo de la vida de Magdalena. Nos referimos al lugar donde los ruegos de Magdalena logran el prodigio de hacer brotar agua de una peña (vv. 946-969). Este momento se encuentra en una hagiografía del siglo XVII, en la cual se cuenta cómo Magdalena informó a cierto fray Elías “qu’un source avait jailli des rocher à sa prière”.<sup>301</sup>

Un pasaje diferente de la hagiografía resultó particularmente útil para Cigorondo, ya que le sirvió para construir grandes porciones de los elogios primero y segundo del trofeo tercero. Las *Vidas* de la santa cuentan que “les anges avaient dressé à la entrée de sa caverne une croix”.<sup>302</sup> En varias telas se ve meditando a Magdalena “sur ... [la] croix, et parfois sur les clous et la couronne d’epenes apportés par les anges”,<sup>303</sup> como en el caso de la *Magdalena penitente* del Guercino. Asimismo, en otras pinturas, la santa medita sobre un cráneo.<sup>304</sup> En la *Comedia* es precisamente un ángel quien deja una cruz junto a Magdalena (vv. 2121-2124). De todo esto se desprende que

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>300</sup> *Loc. cit.*

<sup>301</sup> Mâle, *L’Art religieux...*, p. 68.

<sup>302</sup> *Loc. cit.*

<sup>303</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>304</sup> Réau, *Iconographie...*, p. 855.

el pasaje donde los ángeles ofrecen a la santa los instrumentos de la pasión (la soga, la corona de espinas, la lanza, etc.; vv. 2065-2128), es o puede ser parte de alguna hagiografía ignorada cuya influencia se extendió por igual no sólo a la literatura sino a muchas representaciones pictóricas de María Magdalena.

### 5.1.2. PENITENCIA Y *COMEDIA*

Quiero detenerme aquí para especular sobre los motivos que Juan de Cigorondo tendría para decidirse a escoger como su protagonista a María Magdalena, y reflexionar también sobre sus razones para ubicar la acción de la obra exactamente durante la estancia de la santa en el desierto y no haber seleccionado ninguno de los pasajes evangélicos. Estoy convencido de que el prestigio de Magdalena como ejemplo de penitencia (sin contar la devoción profesada por el autor a la santa) y el instinto dramático de Cigorondo fueron las más poderosas razones para realizar esta elección.

Acerca del sacramento de la penitencia sorprende constatar que pese al trabajo evangelizador de franciscanos y dominicos, en las primeras cinco décadas posteriores a la conquista aún no era costumbre firme en Nueva España. Una de las crónicas jesuitas relata cómo a la llegada de la Compañía al virreinato, el sacramento de la penitencia se encontraba en un descuido lamentable en manos de las órdenes mendicantes, al grado que los discípulos de san Ignacio fueron criticados durante un tiempo por promover la confesión frecuente:

Comenzando, pues, por el confesionario, estaba en esta tierra poco usado y mal recibido, pareciendo doctrina nueva y peligrosa el confesar y comulgar a menudo, de donde resultaba que los ministros, siendo, como algunos eran, religiosos y ocupados, no se quisieran ocupar entre año en oír confesiones, remitiendo a los que se la venían a pedir para el tiempo de la cuaresma o enfermedad mortal, y aun no faltó quien murmurase de nuestra Compañía el caso.<sup>305</sup>

El trabajo constante de los jesuitas para promover los sacramentos en América demuestra su herencia tridentina. En el caso de la confesión y la penitencia, la orden ignaciana parece haber iniciado la predicación y la difusión constantes de esos temas: “No creemos exagerar diciendo que en México la frecuencia de sacramentos de confesión y comunión se debe en gran parte a los esfuerzos continuos de los Jesuítas [*sic*]. A los hombres se los recibía a todas horas, en nuestras sacristías y aún en los aposentos privados de residencias y colegios, para sus confesiones”.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> *Relación breve...*, p. 17.

<sup>306</sup> Decorme, *La obra...*, t. 1, pp. 293-294. Varios años antes de la llegada de la Compañía de Jesús, en cuanto

Además de la disposición de servicio hacia los deseosos de recibir algún sacramento, hubo otros recursos puestos en práctica por la Compañía para favorecer la confesión, entre los cuales destacaron el sermón y las “anécdotas de pecadores arrepentidos [que] competían en eficacia con las de los empedernidos que no supieron escuchar a tiempo el llamamiento de su salvador”.<sup>307</sup> El escenario resultó igualmente excelente. El *Triunfo de los santos* lo probó: su representación tuvo resultados inmediatos como el arrepentimiento de reconocidos pecadores de la comunidad.<sup>308</sup>

La *Comedia a la gloriosa Magdalena* pudo haber sido concebida para mover al arrepentimiento y acercar a los fieles al confesionario y a la penitencia. Juan de Cigorondo recurriría a la figura de la santa arrepentida por las temáticas que involucraba (erotismo, conversión, misticismo) y la habían convertido desde hacía tiempo en “a Renaissance literary form that seemed to satisfy effectively the religious sentimental, and aesthetic demands of the Counter-Reformation”.<sup>309</sup> Eligió un momento preciso de la vida de la santa, el retiro en el desierto, porque encontró en él situaciones significativas como el llanto, que “étaient pour le chrétien un perpétuel sujet de méditations”,<sup>310</sup> y los milagros. En estos últimos Cigorondo, desde su visión de autor teatral, vería

---

a los indígenas y el sacramento de la penitencia, “se dispuso, que los Enfermos habituales pudiesen confesarse dos veces á el año, y para los Sanos empezasse el cumplimiento de el Precepto annual desde la Dominica de Septuagésima, y que á ninguno se casasse, sin que primero fuesse examinado en la Doctrina Christiana, y se confesasse para recibir la gracia de el Santo Sacramento de el Matrimonio ... [esto porque los enfermos] querían confesarse muchas veces para tener este consuelo espiritual, y se les concedió dos veces á el año ... é importunaban á los Confesores” (*Concilios Provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo. y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565. Dalos a luz el Ill.º S.º D. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispado de esta Santa Metropolitana Iglesia, [México], Imprenta del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769, t. 1, p. 3*). El capítulo VII del Concilio, “De la orden de proceder contra los que no se confiesan, ni comulgan”, dice: “Porque á nuestro cargo Pastoral pertenece principalmente velar sobre la salud de las ánimas de nuestros Súbditos, y proveer las cosas, que convienen á su salvacion, por ende exhortamos, y mandamos á todos los Fieles Christianos de todo nuestro Arzobispado, y Provincia de qualquier estado, y condicion, que sean, que habiendo llegado á edad de discrecion, se confiesen á lo menos una vez en el año, y reciban el Santíssimo Sacramento de la Eucaristía en el tiempo, que son obligados, que es desde el Domingo de Ramos, hasta el Domingo de Quasimodó, despues de Pasqua de Resurreccion inclusivè” (*ibid.*, p. 49). Quien no cumpliera dos años seguidos, se hacia acreedor de excomunión y a carencia de ‘eclesiástica sepultura’; a cambio de la absolución de la pena, darían “un peso de oro comun aplicado á la fábrica de la Iglesia Cathedral, ó Parroquial, donde los tales estuvieren empadronados” (*ibid.*, p. 50). A los médicos se les recomendaba especialmente que aconsejaran a sus pacientes la confesión (véase *ibid.*, capítulo X, “Que los Médicos, y Cirujanos amonesten á los enfermos, que se confiesen”).

<sup>307</sup> Gonzalbo Aizpuru, *La educación...*, p. 77.

<sup>308</sup> José Rojas Garcidueñas, “Fiestas en México en 1578”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 1942, 3 (9), p. 36.

<sup>309</sup> Powers, “Lope de Vega...”, p. 274.

<sup>310</sup> Mâle, *L'Art religieux...*, p. 69.

importantes momentos de creación escenográfica, pues eligió la inclusión de uno en su obra: el efluvio milagroso de la peña.

### 5.1.3. ESPEJO DE PENITENCIA

Cigorondo debió creer firmemente en que su personaje sería apreciado como figura ejemplar de virtudes e imitado en su conversión y arrepentimiento por el público de su *Comedia*.

Reconocidos pedagogos de la Compañía reafirmaron el invaluable efecto de conseguir que un público se identificara con un personaje, para así convencerlo de una tesis o convertirlo a una ideología. El padre Pedro Pablo de Acevedo, quizá el más antiguo autor dramático de quien se tenga noticia dentro de la Compañía, jugó hábilmente con la idea de lo que denominaremos “texto especular”,<sup>311</sup> es decir, la comedia vista como espejo desde donde el hombre, “mediante el reflejo de sus defectos ... [debía] ser incitado a mejorar y perfeccionar su vida”.<sup>312</sup> Las obras dramáticas del padre Acevedo revelan la concepción de su teatro como espejo: “y con estilo y nombres de comedias enseñó al pueblo a reconocer sus vicios en personas ajenas, y enmendarlos en las propias suyas”.<sup>313</sup> Acevedo dijo en su *Caropus* que esperaba vieran en ese trabajo suyo “de la humana vida vna imitación y vn espejo, do se ve lo que acá pasa, y vna ymagen que la uerdad bien representa”.<sup>314</sup>

El principio especular se concibió como parte del proceso de lectura. Fray Luis de Granada, en su prólogo a la *Imitación* de Kempis, dijo considerar esta obra como un espejo: “trabajé de presentarte en *este espejo en que te miras*, cuan limpio y claro yo supe”.<sup>315</sup>

Esta idea acerca de la creación literaria y de la lectura como funciones especulares —ampliamente utilizada en las representaciones populares románicas<sup>316</sup>— se revela como un principio

---

<sup>311</sup> Sobre este término véanse dos trabajos de Lucien Dällenbach: *El relato especular*, trad. de R. Buenaventura, Madrid, Visor, 1991 y “Reflexivity and Reading”, *New Literary History* (Baltimore), 1980, 11 (3), pp. 435-449.

<sup>312</sup> Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, trad. de R. de la Vega, Madrid, Gredos, 1976, pp. 33-34.

<sup>313</sup> Martín de Roa y Juan de Santibáñez, *Historia general de la Compañía de Jesús en Andalucía*, apud García Soriano, “El teatro...”, p. 378.

<sup>314</sup> García Soriano, “El teatro...”, p. 379.

<sup>315</sup> Fr. Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, trad. de fray Luis de Granada, ed. y pról. de L. G. Alonso Getino, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 24-25.

<sup>316</sup> Hess, *El drama...*, pp. 33-37.

creador moralizante de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Algunas líneas de su obra dramática (vv. 257-259, 563-566) dan la pauta para reconstruir parte de esta intencionalidad autoral. El mensaje de la comedia de Cigorondo interpretada a la luz del “texto especular” se hace legible: emula el arrepentimiento de Magdalena y te acercarás al perdón. Al perdón se llega por la confesión de los pecados y la penitencia.

Precisamente en la especularidad de la comedia de Cigorondo encuentro la señal que la confirma como parte de las representaciones públicas de la Compañía, pues ¿qué sentido tendría tratar de ejemplificar el arrepentimiento ante un público de estudiantes educados en la religión? Entonces la metáfora del espejo confirma dos cuestiones: primera, por la utilización de una figura de santidad se confirma el carácter teatral público de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, se explicita el mensaje y se define a su público. En segundo lugar, será innegable mirar en Cigorondo, en su Magdalena y en su *Comedia*, un eslabón más de la larga cadena de esfuerzos de la Compañía a fin de promover el recurso de la confesión entre los novohispanos.

## 5.2. AMOR PROFANO

### 5.2.1. PECADOS CAPITALES

La temática de los siete pecados capitales —soberbia, avaricia, envidia, ira, lujuria, gula y pereza— se desarrolló en obras clásicas del medievo hispánico como el *Poema de Mío Cid*, los *Milagros de Nuestra Señora*, el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*.<sup>317</sup>

Durante el período medieval hubo ya confusión entre los pecados mortales, definidos como infracciones al Decálogo,<sup>318</sup> y los pecados capitales, generadores de vicios,<sup>319</sup> debido a que ciertas peculiaridades de los pecados capitales corresponden a las prohibiciones expresadas en los mandamientos. Aquí optamos por la denominación generalizada de pecados capitales para designar la soberbia, la avaricia, la envidia, etc.

---

<sup>317</sup> Elizer Oyola, *Los pecados capitales en la literatura española*, Barcelona, Puvill-Editor, 1979, pp. 7-18.

<sup>318</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, 2ª ed., México, Coeditores Católicos de México, 1992, p. 471.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 473.

Los sistemas que establecían las conductas pecaminosas sufrieron transformaciones y confusiones<sup>320</sup> que continuaron hasta los Siglos de Oro, cuando quedaron recogidos en obras como la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada.<sup>321</sup>

De los pecados capitales, dos merecen especial atención por el papel que juegan en la *Comedia*: la soberbia y la envidia a lo largo de casi cinco siglos mantuvieron en la doctrina cristiana primacía sobre los otros cinco pecados.

La envidia es “la *tristeza* experimentada ante el bien del prójimo”.<sup>322</sup> Esta aflicción malsana por el bien de otros, acabará por convertirse en codicia, en un “deseo desordenado de poseerlo, aunque sea en forma indebida”.<sup>323</sup> Desear morbosamente lo ajeno viola el noveno y décimo mandamientos, cuyas prescripciones advierten contra la envidia y la codicia.<sup>324</sup>

Codicia y envidia se alternan en el puesto primigenio de los pecados capitales: Hugo de San Víctor vio en la codicia el origen de los demás vicios;<sup>325</sup> san Agustín y san Gregorio Magno pen-

<sup>320</sup> Pongo por caso el predominio del concepto ‘acidia’ sobre ‘pereza’ en cierta época, y, con posterioridad, la inversión del primitivo orden causal entre los pecados de pereza y codicia, donde el último pasó a ser origen de todos los otros males. Véase Oyola, *Los pecados...*, pp. 159-160.

<sup>321</sup> Este autor aparece con frecuencia en los controles de carga de las naos que llegaban a Nueva España: en el recuento de 1575 aparece una vez; en el 1576, cuatro veces; en 1577, dos; en 1578, una; en 1579, una; en 1580, una; en 1582, tres; en 1585, cuatro; en 1599, siete (Francisco Fernández del Castillo, comp., *Libros y libreros en el siglo XVI*, proemio de E. Trabulse, 2ª ed., México, Archivo General de la Nación/Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 371 *et passim*). Al parecer, algunas de sus obras estuvieron prohibidas: “Juan de Azagra, sastre, tiene un *Fray Luis de Granada* de los prohibidos” (*ibid.*, p. 477). La *Guía de pecadores* aparece listada en una edición de Lisboa del año 1556 (*ibid.*, p. 341). Debe considerarse su valor doctrinario.

<sup>322</sup> *Catecismo...*, p. 619; yo subrayo. La envidia provoca tristeza y pesadumbre por el bien del prójimo, dice san Basilio en sus *Homilias*; por su parte, Juan Luis Vives, en su *Tratado del alma*, también define a la envidia como tristeza (*apud* Antonio G. Birlán, comp., *Los siete pecados*, Buenos Aires, Americalee, 1956, pp. 65, 72). Resulta de interés imaginar, con base en estos autores, la apariencia del Amor Profano, pues añade san Basilio que los envidiosos tienen mirada dura y sombría, mejillas flácidas y cejas contraídas; Vives dice que el envidioso está livido, con ojos hundidos y aspecto torvo (*apud ibid.*, pp. 66, 73).

<sup>323</sup> *Catecismo...*, p. 619.

<sup>324</sup> Adán y Eva cometieron el primer pecado de codicia: “El Dios de las promesas puso desde el comienzo al hombre en guardia contra la seducción de lo que, desde entonces, aparece como bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría” (*ibid.*, p. 620).

<sup>325</sup> Oyola, *Los pecados...*, p. 119. Vicios y virtudes se comparaban en los siglos XII y XIII con árboles y sus frutos. Hugo de San Víctor hizo dos esquemas arbóreos: “El uno es el árbol del viejo Adán y tiene como raíz y tronco principal el orgullo (superbia). Del tronco parten siete ramas principales: la envidia, la vanagloria, la cólera, la tristeza, la avaricia, la intemperancia, la lujuria. Cada una de estas ramas da origen a su vez a otras secundarias; de la tristeza, por ejemplo, salen el temor y la desesperación. El segundo árbol es el del nuevo Adán. Su tronco es la humildad, y sus siete ramas principales son las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. Cada virtud se subdivide a su vez. De la fe salen ... como retoños la castidad y la obediencia; de la esperanza, la paciencia y la alegría; de la caridad, la concordia, la liberalidad, la paz, la misericordia. Adán plantó el primero de esos árboles y Jesucristo el

saron igual de la envidia.<sup>326</sup> Envidia y codicia son una definición de dos partes: un estado pasivo de tristeza y otro activo de deseo.

La soberbia, por otro lado, mueve al individuo a desear ser considerado como el mejor de todos los hombres (o el peor: también por exceso de humildad se peca). Se pensó que la soberbia —como la envidia y la codicia en su momento— era “la raíz de todos los demás [pecados], siendo también la causa del pecado original de Lucifer y de Adán”.<sup>327</sup> Fray Luis de Granada se hizo eco de similar opinión: “Ésta [la soberbia] dicen los sanctos que es la madre y reina de todos los vicios”.<sup>328</sup>

Fray Luis de Granada fue más allá y elaboró un soporte teológico para explicar el origen universal y las relaciones mutuas de los pecados capitales a partir del amor malsano. Cita algunas palabras de santo Tomás de Aquino y otras de la primera carta de san Juan; con esas dos fuentes, fray Luis dice que todos los pecados capitales nacen del amor propio. El hombre que consiente su amor propio codicia todo (es decir, desea) por tres medios o facultades: la carne, los ojos y la soberbia de la vida. Por medio de estos instrumentos de la codicia surge el amor a los deleites (la carne), a la hacienda (los ojos) y a la honra (soberbia de la vida). Por el amor a los deleites nacerán la lujuria, la gula y la pereza; por el amor a la honra, la soberbia; por el amor a la hacienda, la avaricia. Ira y envidia, concluye fray Luis, sirven a cualquiera de estos tres amores y a sus pecados.<sup>329</sup>

La presencia de la envidia y la soberbia en la *Comedia* está bien delimitada. La envidia, en principio, se presenta en la primera intervención del Amor Profano, el cual quiere suicidarse en solitario porque Magdalena ya pertenece al Amor Divino (vv. 331-410). Se cumple así que un

---

segundo; a nosotros nos toca elegir” (*De fructibus carnis et spiritu*, apud Émile Mâle, *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes. El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro, 1986, p. 118).

<sup>326</sup> *Catecismo...*, p. 619.

<sup>327</sup> Oyola, *Los pecados...*, p. 127, nota 25. El deseo de ser el mejor lo abordó Vives en su *Tratado*: “Casi nace la envidia de la soberbia, pues el soberbio ambiciona más lo sublime y aparatoso que los bienes verdaderos y sólidos ...; por eso es envidioso por naturaleza, originándose la envidia del deseo de sobresalir” (*apud Birlán, Los siete...*, p. 72).

<sup>328</sup> Fray Luis de Granada, *Guía de pecadores. En la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*, Buenos Aires, Poblet, 1943, p. 487.

<sup>329</sup> *Loc. cit.*

pecado considerado capital, la envidia en este caso, arrastre al pecador hacia el conato de una acción peor, el suicidio, infracción al Decálogo.

Soberbia y codicia van de la mano en la *Comedia*. La presencia de estos pecados se observa en las acciones del trío formado por el Amor Profano, el Error y el Regalo, a lo largo de los tres momentos en que se les ve actuando. Durante la primera intervención de los personajes, el Error y el Regalo inician una labor de ensalzamiento del solitario y envidioso Cupido: le muestran cuánto poder tiene aún en el mundo (vv. 462-465) y lo insignificante de los dominios que hasta entonces ha tenido el Amor Divino (vv. 510-513), de tal suerte que el Error y el Regalo propician en el Amor Profano la soberbia y encienden su codicia por Magdalena, el bien perdido al parecer injustamente (vv. 371-374). Conseguido su objetivo, los salvadores de Cupido ven como éste se arma otra vez, no convencido del todo (vv. 694-709). En la segunda intervención del Amor Profano, de nuevo solitario, su apenas naciente codicia desaparece para quedar únicamente la soberbia y aparecer un nuevo pecado capital: la ira (vv. 1830-1877), cuando todos ríen de su persona y no hacen caso de su linaje.<sup>330</sup> La última actuación del trío ocurre cuando se realiza el combate por desafío del iracundo Amor Profano, para que los de su bando defiendan su extraordinaria valía en el mundo, confirmen la razón de su soberbia y desmientan a quienes lo menosprecian.

Con lo dicho será posible observar en la *Comedia*, durante los momentos en que actúan conjuntamente el Amor Profano, el Error y el Regalo, una paulatina aparición de los pecados capitales de acuerdo a una escala tradicional de valorización: la envidia origina la soberbia; la soberbia, la codicia; la codicia, la ira. Pero esta cadena considera como núcleo verdadero de los pecados al amor codicioso expuesto por fray Luis y el *Libro de Buen Amor*, la *cupiditas Cupidinis*, el deseo, la codicia de Cupido, del Amor Profano. La concatenación de los pecados en la *Comedia* casi se equipara con la que traza Juan Ruiz: don Amor, que representa el vicio de lujuria, padece la codicia, la soberbia y la ira; mientras que, según Cigorondo, Cupido sufre los estragos espirituales de la envidia, la soberbia, la codicia y la ira.

---

<sup>330</sup> Según Vives, la ira del soberbio nace del desprecio que le hacen o cree que le hacen los otros; puntualiza que el dolor causado por ese desprecio real o imaginado “queremos demostrarlo haciendo alarde de poder, y principalmente produciendo daño; de aquí el deseo de venganza” (*apud* Birlán, *Los siete...*, p. 119). Ira, deseo de venganza y de causar daño, los expresa Cupido.

### 5.2.2. RASGOS CÓMICOS

La primera victoria del Amor Divino ridiculiza al Amor Profano. Dos formas de comicidad se utilizan para tal fin: lo que Rainer Hess llama *comicidad de la degradación* y un tipo particular de la *comicidad de los defectos*. En estas comicidades entra el tema de los pecados.

La comicidad de la degradación busca “la humillación ridícula de altos personajes, cosas e ideas por medio de palabras burlescas o de acciones de personajes de baja extracción”.<sup>331</sup> Su utilización amplia desde el siglo XV como elemento popularizante en el teatro religioso de la Romaña alcanzó el siglo XVI, según la investigación de Hess, y podría añadirse que seguramente hasta el XVII también, además de llegar a Nueva España, donde influyó la cultura española.

La humillación del Amor Profano se inicia con la voluntad del Amor Divino de permitir que Magdalena rechace a Cupido (vv. 188-193). La desigualdad de estos contrincantes —tópico del teatro religioso<sup>332</sup>— resulta ofensiva: él, de linaje sobrenatural y varón; Magdalena, pecadora antigua y mujer. Sin embargo, esta situación no se explota totalmente en la representación (podría verse un enfrentamiento directo entre Magdalena y Cupido, por ejemplo), por lo que ni siquiera alcanza a consolidarse como una fuerza cómica explícita. El pasaje se trae a colación por su vínculo con la soberbia de Cupido, la cual en realidad se pone en conflicto.

La verdadera acción cómica en que participa el Amor Profano ocupa el tercer elogio del segundo trofeo, y se divide en tres partes, cada una separada por la intervención del Coro: una primera situación degradante para Cupido donde, disfrazado ya de buhonero, acaba empapado (vv. 1352-1599); enseguida, el Amor Profano azotado por el Rigor (vv. 1618-1768); finalmente, el Amor buhonero, tras la paliza, iracundo y desafiante (vv. 1830-1877).

Las desventuras cómicas del Amor Profano inician cuando tiene que disfrazarse de buhonero. La comicidad de la degradación cobra fuerza entonces: su pregón destemplado (vv. 1364-1373) lo avergüenza todavía más (*vgr.* vv. 1397-1401); la humillación se completa con su aparición empapado tras el chubasco que lo pesca (vv. 1577-1578). Sus cuitas y lamentos, expuestos ante la puerta del Temor (vv. 1574-1599), no ablandan a este duro casero.<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Hess, *El drama...*, pp. 199-200.

<sup>332</sup> Cf. *ibid.*, pp. 220-225.

<sup>333</sup> Estas pequeñas tragedias individuales, ejemplificadas con los lamentos de Cupido, antes son más objeto de risa que de lágrimas, según las consideraciones de López Pinciano (*apud* Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías*

En las otras dos situaciones donde participa Cupido, el autor se vale de una variedad específica de la comicidad de los defectos. Este método de ridiculización utilizaba, para conseguir la risa del público, los siete pecados capitales y, entre ellos, “los más apropiados para una elaboración dramática ...[:] Luxuria, Gula, Avaritia y Superbia”.<sup>334</sup>

La soberbia, en lo particular, como elemento o rasgo cómico de un personaje dramático, se desarrollaba en escenas como el desenmascaramiento del cobarde oculto tras la apariencia bravucona o el ocultamiento del miedo, previamente expuesto, bajo la fanfarronería.<sup>335</sup> Una muestra de este tipo de comicidad ya aparece en la primera secuencia descrita (Amor buhonero y empapado): Cupido se topa con una calavera y momentáneamente pierde su temple (vv. 1529-1532). Las dos situaciones cómicas con que cierra el segundo Trofeo utilizan el desenmascaramiento y la ocultación del temor, sentimiento opuesto diametralmente a la soberbia y al orgullo: en la primera situación, el Amor Profano es atrevido en sus ofrecimientos ante la Templanza y la Vergüenza (vv. 1737-1768); en la segunda, se torna agresivo y despótica desafiante contra el Amor Divino (vv. 1793-1796, 1830-1877). Mediante el Coro suponemos varios elementos kinéticos por los cuales se comprende la actitud cómica que mantendría el Amor Profano sobre el escenario (*vgr.* vv. 1809-1817, 1886-1889). La fanfarronería frustrada, resultado de la contradicción entre palabras y acciones en la tercera parte del último Trofeo, coloca al Amor Profano y los suyos en la posición del burlado, cuando todos sus desafíos se vuelven nada en un combate donde son vencidos, hechos prisioneros y exhibidos en su vergüenza ante el público.

Frente al esquema que resume el despliegue de los pecados en la comedia de Cigorondo, las preguntas por plantear son: ¿hasta qué punto resultaría significativa la presencia de los pecados capitales para el espectador de la *Comedia*? ¿Y la presencia de los elementos cómicos? Las respuestas deben encontrarse en el seno del contexto de la pieza dramática, en su relación con el público. Recuérdese, además, que la comedia de Cigorondo pertenece a una variedad teatral didáctica, la jesuita, de la cual es posible sospechar más que mero entretenimiento. Dentro de estos dos parámetros, pesará mucho la participación activa del público, su compenetración con los aconte-

---

*literarias del Siglo de Oro*, 2ª ed. aument., Madrid, Gredos, 1970, p. 98).

<sup>334</sup> Hess, *El drama...*, p. 160.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 168.

cimientos en escena y su simpatía o identificación con la figura del Amor Profano. Consideremos, por último, cómo “La risa en la Comedia ... es muy a menudo una risa en segundo grado, una risa sobre el código, lo que nos remite al sistema de referencias y al horizonte de esperas de los receptores, sistema hartamente difícil de reconstruir”.<sup>336</sup>

La interrelación del público con el texto escenificado se volvería primeramente interdependencia (como la establecida entre el público y el *Triunfo*). La empatía habría sido el paso siguiente: el espectador se reconoce en la figura teatral, en los defectos o virtudes del personaje (texto especular).

Una primera explicación del por qué la risa ante el humillado —el Amor Profano en este caso—, sustentaría que lo cómico radica en lo apuntado por Aristóteles en su *Poética*: “Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”.<sup>337</sup> La risa surge debido al conocimiento del espectador acerca de la vergüenza a la cual se vería expuesto si fuera tratado como el actor en escena; ríe como reacción ante su humillación potencial que en la representación agobia a un ser de ficción.

Establecida la comunión sentimental entre el actor y el público, la notabilidad de la *Comedia* estribaría en convencer a los espectadores de que los divertidos defectos del otro eran realidades suyas: pecados cometidos o vicios que tenían. La risa en la *Comedia* resultaría del vistazo del espectador al espejo escénico donde vería reflejados sus pecados en los pecados del Amor Profano, y un adelanto de su castigo —si perseveraba en el mal camino— en el castigo del personaje.

La interrelación del público con la comicidad del espectáculo teatral sería de dos tipos: por medio de la risa subversiva o de la risa inversiva. La risa subversiva se refiere a los procesos cómicos que atentan contra lo establecido; la segunda, la risa inversiva, se genera para confirmar el sistema de valores del cual procede:

la risa teatral aurisecular tenía más bien una función *inversiva*. En todo caso, subversión e inversión desempeñan un papel liberador: la primera quiere, como en el “género satírico”, influir sobre la realidad, que tiende a modificar, y se dirige preferentemente contra presiones externas ejercidas por la variable ideología de los grupos dominantes; la segunda afectaría

---

<sup>336</sup> “Debate”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d’Or*, pról. de Y.-R. Fonquerne, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Centre Regional de Publications de Toulouse, 1980, p. 28.

<sup>337</sup> *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 1449a.

más bien al conjunto de los valores y miembros de la sociedad global, remitiendo a miedos y angustias mucho más profundos y comunes y sólo momentáneamente ocultados.<sup>338</sup>

La risa inversiva surgida tras la identificación, se originaría no sólo porque la humillación no toca al destinatario, sino por el proceso reflejante que posibilita el espectáculo.

Una segunda explicación de lo cómico afirmaría que la risa inversiva ante la humillación del otro resulta de “un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otro, o con nuestra inferioridad anterior”, según Thomas Hobbes.<sup>339</sup> En el caso de Cupido, su inferioridad radicaría en su condición pecadora; la superioridad del espectador, en su propósito de no enviciarse más (inferioridad anterior) o en saberse limpio de culpa.

Dentro del contexto más amplio de la comedia hispánica y en relación con el sentimiento de superioridad, el reflejo y la inversión mencionados, se afirmaría que el destinatario de la literatura dramática “se ríe de los estratos descalificados para separarlos y alejarlos de sí ..., para decir: «yo soy distinto, mis valores son los puros y desinteresados, soy español, soy cristiano viejo...». Y se puede imaginar que la risa era tanto más fuerte cuanto más lo era el temor de ser asimilado a la casta condenada”.<sup>340</sup>

Un marco cristiano permitiría hablar con plenitud de la existencia social de dos grupos: uno de pecadores y otro de buenos cristianos, siendo los primeros tenidos en menos por los segundos de igualdad de condiciones. Al analizar la *Comedia* con esta teoría de la risa inversiva, resultaría que los pecadores (hacia quienes se dirigiría el mensaje del texto) experimentarían el temor de ser reconocidos como la “casta condenada” de viciosos y se reirían de las desgracias de Cupido, indicando su apego al orden comunitario. Los buenos cristianos reirían por su identificación con los valores ortodoxos, que les permitirían etiquetarse como “buenos cristianos”, evitando así cualquier semejanza con el Amor Profano. La función liberadora de la risa —reír de los rasgos pro-

---

<sup>338</sup> Marc Vitse, “Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, pról. de Y.-R. Fonquerne, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Centre Regional de Publications de Toulouse, 1980, p. 217.

<sup>339</sup> Apud Marcos Victoria, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1941, p. 33.

<sup>340</sup> Maria Grazia Profeti, “Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, pról. de Y.-R. Fonquerne, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Centre Regional de Publications de Toulouse, 1980, p. 15.

pios que el actor recalca— se alterna con un efecto represivo: no actuar como el personaje risible y evitar así la burla de los demás.

Si finalmente la identificación por lo cómico se diera, la existencia de una intencionalidad didáctica en la *Comedia* se aclararía más para el nuevo lector cuando se comprobara, en el público novohispano, la fractura del puente afectivo tendido entre él y el personaje; es decir, cuando se pudiera demostrar que, por la risa y el desarrollo de una conciencia de superioridad moral, cambiaron las condiciones de perspectiva de quien veía el escenario. El sentido de la escena se transformaría y se vería, a partir de dicho viraje, con un distanciamiento crítico favorecedor de la reflexión objetiva sobre lo irrisorio del Amor Profano y el modo de evitarlo.

La funcionalidad didáctica de la obra se afirmaría entonces al decir que se eligió el tema de los pecados para desarrollarlo en un plano de la *Comedia* cuyo autor sabía que acabaría por funcionar como superficie reflejante. Los pecados capitales no serían un desarrollo temático sin intencionalidad, sino el medio por el cual se haría volver a los espectadores descarriados al orden y moralidad cristianas.

### 5.2.3. DESENGAÑO

El encuentro de Cupido con la calavera permite aproximarnos a este personaje en un nivel diferente al cómico. Nos acerca asimismo al tema del desengaño, que es una forma de explicar las relaciones humanas en el entorno manejado por Cigorondo e ilustrado con el cráneo.

La temática del desengaño cobra auge en el arte barroco español durante los siglos XVI y XVII por las disposiciones sociales, económicas y políticas del medio, como los conflictos bélicos anteriores al período señalado. Por lo anterior, el barroco peninsular se presenta como un “planteamiento patético y pesimista ... [que responde] a la necesidad de poner en claro la condición humana, para dominarla, contenerla y dirigirla”.<sup>341</sup> Los poseedores del poder presionarían sobre la psicología del individuo, especialmente sobre uno de los temores más grandes del hombre: la muerte, cuya omnipresencia confirmó el concilio trentino gracias, también, a las reiteraciones hechas desde el interior de la Compañía. Curiosamente, la enunciación del mundo como lugar ne-

---

<sup>341</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 5ª ed., Barcelona, Ariel, 1990, p. 339.

fasto para el hombre resultó de una interpretación ascética fundamentada en la experiencia cotidiana que no negaba sitio al pensamiento mágico junto al religioso.<sup>342</sup>

El desengaño como descubrimiento de la muerte resulta de la evolución del concepto de muerte. Si desde el medievo y hasta el Renacimiento la idea teológica del fin de la vida presenta un alto grado de impersonalidad<sup>343</sup> que alcanza inclusive el tono de paz y serenidad apreciables en las tumbas renacentistas gracias a los detalles mitológicos y a la tranquilidad de los bustos decorativos,<sup>344</sup> a partir de Trento se observa cómo las excepciones a la norma se hacen regla: “Le tombeau conserve la forme d’une petite façade de temple, il sent toujours de cadre au buste du défunt, mais, désormais, il montre sous l’épithaphe une tête de mort”.<sup>345</sup> Con estos cambios se enfatizó la situación particular, personal, de la muerte, y al introducirse en las manifestaciones artísticas lo macabro, era “al público todavía vivo que contempla el fúnebre monumento a quien éste se dirige”.<sup>346</sup> El cráneo, en concreto, fue el atributo más directamente alusivo a la muerte, como señal de que reina por doquiera.<sup>347</sup>

Desde una perspectiva literaria, el tema de la muerte ganó un sitio en la mentalidad hispánica del siglo XVI con las *Coplas* manriqueñas. La postura de Manrique ante la muerte corresponde a la actitud meditativa y sosegada renacentista. A diferencia de textos donde el hombre busca o rechaza a la Parca, en esta muerte meditada el hombre acepta el hecho natural del término de sus días. Muchas obras, además de la *Coplas*, registran esta actitud que es “una severa reflexión sobre la brevedad de la vida y la fugacidad de los bienes materiales de fuerte sentido moral cristiano-estoico ... y [presenta] a través de grave tono exhortativo, el valor igualitario de la muerte”.<sup>348</sup> La severidad reflexiva y el estoicismo sustituyen el temor a lo inevitable.<sup>349</sup>

<sup>342</sup> *Ibid.*, pp. 356, 397.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>344</sup> Mâle, *L'Art religieux...*, p. 203.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>346</sup> Maravall, *La cultura...*, p. 341.

<sup>347</sup> Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, pról. de A. Rodríguez G. de Ceballos, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1985, p. 100.

<sup>348</sup> Ma. del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid, Gredos, 1971, p. 113.

<sup>349</sup> La corriente manriqueña tienen un destacado representante en el virreinato: Pedro de Trejo. Su “Aviso y despertador para los que andan metidos en el mundo y olvidados de Dios” (en *Cancionero general*, introd. de S.

Bastan poco menos de cincuenta años —de las *Coplas* a los *Ejercicios espirituales*— para que el concepto de la muerte meditada se transforme. La muerte, entonces, no se acepta ni se desea: se teme, sobre ella recae el velo de lo macabro expresado en la plástica por medio de cráneos y esqueletos. Uno de los exponentes literarios de este nuevo pensamiento es Quevedo. En sus textos (útiles para definir el pasado inmediato), Quevedo considera que la muerte no está al final de la vida, sino a lo largo de todo el camino: “Para este gran poeta ..., la vida es un morir continuo, una muerte paulatina y sucesiva ..., todo lo demás, pura ilusión de vida”.<sup>350</sup> Para Quevedo, la muerte es desengaño.

Ignacio de Loyola y sus comentadores profundizaron en este sentido de lo macabro. Su modelo de conversión, san Francisco de Borja, ejemplifica la transformación del concepto de muerte que se acepta, en un temor a través del cual se mira al mundo como una mentira de la que el buen cristiano sabrá librarse y quedar desengañado.

Aunque no hay duda del peso que tuvieron la tradición literaria y las artes plásticas en la formación del concepto jesuita de la muerte, se necesita un vistazo detenido a una fuente concreta: la *Imitación de Cristo*.

Para religiosos y seglares, estudiosos o negociantes, hombres y mujeres, los jesuitas recomendaban siempre la lectura del *Contemptus mundi* o *Imitación de Cristo*,<sup>351</sup> libro que “podría llamarse jesuita” aunque su autor no lo fue, por la influencia que tuvo en la formación de san Ignacio, por la difusión que los jesuitas le dieron en sus escuelas y por la coincidencia de sus máximas con los consejos que la Compañía daba a cuantos aspiraban a la perfección.<sup>352</sup>

Desde sus primeras páginas, Kempis disipa cualquier sombra de duda sobre el hilo a seguir de su discurso: “Es gran sabiduría ir al cielo por el desprecio del mundo”.<sup>353</sup> El valor de Kempis, de su filosofía del desengaño en particular, se aprecia mejor al cotejar su pensamiento con las *Coplas*, pues para Manrique, luego de la muerte queda el recuerdo y éste, en buena medida, con-

---

López Mena, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, pp. 81-87), manuscrito hacia 1570, es una composición que imita las *Coplas*.

<sup>350</sup> Fernández Alonso, *Una visión...*, p. 160.

<sup>351</sup> Tomás de Kempis, místico alemán, nació en 1379 o 1380 y murió en 1471. Se le atribuye la *Imitación*, traducida del latín al castellano por fray Luis de Granada. La edición castellana de 1536 parece que fue la primera en español. En Kempis se percibe la muerte macabra. Aparece con frecuencia en los registros de libros novohispanos (Fernández del Castillo, *Libros...*, p. 265 *et passim*).

<sup>352</sup> Gonzalbo Aizpuru, *La educación...*, p. 173.

<sup>353</sup> Fr. Tomás de Kempis, *La imitación de Cristo*, trad. de E. Esprit Chaubel, Turnhout, Editores Pontificios, 1961, p. 10.

suela a los hombres que aspiran a burlar los estragos físicos de la muerte.<sup>354</sup> Manrique tiene fe en la memoria del hombre.

Kempis exhibe un pesimismo demoledor. En su *Imitación* concuerda en lo que se refiere a lo pasajero de la vida, pero de la muerte del ser humano afirma: “Y cuando su recuerdo desaparece de la vista, pronto también desaparece de la memoria”.<sup>355</sup> Líneas después repite la idea: “¿Quién se acordará de ti, después de la muerte y quién pedirá a Dios por ti?”.<sup>356</sup> Esto hace de la muerte algo terrible de afrontar para él: destruye y nada deja del hombre. La muerte macabra de los jesuitas se genera ya en la *Imitación*. Kempis, y con él la Compañía, dirá: “Gana ahora [que vives] amigos venerando a los Santos de Dios e imitando sus obras”,<sup>357</sup> porque los amigos de este mundo también perecen.

Ignacio de Loyola no abordó directamente el tema de la muerte en sus *Ejercicios espirituales*.<sup>358</sup> De hecho, omitió la descripción del trance hacia la muerte para abordar de inmediato el tema del castigo de los pecados.<sup>359</sup> Lo único que escribió Ignacio sobre el asunto fue: “podamos imaginar a nuestra alma metida como en una cárcel dentro de nuestro cuerpo, sujeto a la corrup-

<sup>354</sup> Este pensamiento se resume en la última de las coplas de Jorge Manrique: “Assi, con tal entender,/ todos los sentidos humanos,/ conservados,/ cercado de su mujer/ y de sus hijos e hermanos/ e criados,/ dio el alma a quien gela dio/ (el cual la ponga en el cielo/ en su gloria)/ que aunque la vida perdió,/ dexónos harto consuelo/ su memoria” (*Poesía*, ed. de J.-M. Alda Tesán, México, REI, 1987, pp. 166-167).

<sup>355</sup> Kempis, *La imitación...*, p. 69.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>358</sup> La meditación sobre la muerte se volvió tan propia de la Compañía debido a su prédica asidua. Sin embargo, nadie “adjudica hoy a la Compañía de Jesús la iniciativa de la predicación de la muerte” (Gonzalbo Aizpuru, *La educación...*, p. 117). Creo de interés señalar aquí que Ignacio de Loyola, escueto en el tema dentro de sus *Ejercicios*, no lo era en lo cotidiano. Algunos pasajes de su biografía me persuaden del gran problema ontológico que la finitud humana le representaba. En una ocasión, a san Ignacio “le vino un pensamiento recio que le molestó, representándosele la dificultad de su vida, como que si le dijeran dentro del ánima: «¿Y tú como podrás tú sufrir esta vida setenta años que has de vivir?» Mas a esto respondió también interiormente con grande fuerza (sintiendo que era el del enemigo): «¡Oh miserable! ¿Puedesme tú prometer una hora de vida?» Y así venció la tentación y quedó quieto” (Ignacio de Loyola, *El relato del peregrino*, trad. de los capítulos 8, 9 y 10 de C. Artal, Barcelona, Labor, 1973, p. 34). En 1550, san Ignacio “estuvo muy malo de una muy recia enfermedad, que a juicio suyo y aun de muchos, se tenía por la última. En este tiempo, pensando en la muerte, tenía tanta alegría y tanta consolación espiritual en haber de morir, que se derritía [*sic*] todo en lágrimas; y esto vino a ser tan continuo, que muchas veces dejaba de pensar en la muerte, por no tener tanto de aquella consolación” (*ibid.*, p. 43). El padre Luis Gonzalves da Cámara, en su nota inicial al *Relato del peregrino*, evoca otro momento: “El Padre [Ignacio] estaba entonces muy malo, y nunca acostumbrado a prometerse un día de vida; antes cuando alguno dice: «Yo haré esto de aquí a quince días, o de aquí a ocho días», el Padre siempre, como espantado, dice: «¡Cómo!; ¿y tanto pensáis vivir?»” (*ibid.*, p. 16).

<sup>359</sup> Gonzalbo Aizpuru, *La educación...*, p. 116.

ción de la enfermedad y de la muerte”.<sup>360</sup> El amplio despliegue del tema tanático desde el interior de la Compañía de Jesús hacia el resto del mundo se debe más bien a los epígonos ignacianos, quienes se apresuraron a interpretar o a llenar los silencios que dejó Ignacio de Loyola. La edición latina de los *Ejercicios* (1547-1548) tuvo la intervención interpretativa del padre Juan Alfonso de Polanco, “qui, dans son *Directorium*, commenta le premier les *Exercices spirituels* et les enrichit, esquissa cette méditation sur la mort”.<sup>361</sup> El padre Polanco añadió a los *Ejercicios*: “Aunque aquí no se prescriben otras meditaciones ..., como sobre la muerte u otros castigos del pecado ..., el que da los ejercicios debe sentirse en libertad para proponerlas, ... si juzga que pueden serle de provecho al ejercitante”.<sup>362</sup>

Muchísimos comentadores de los *Ejercicios* y otros escritores influidos por la doctrina meditativa ignaciana empezaron a recomendar “la visión de la calavera para excitar la imaginación”.<sup>363</sup> Obras como la del jesuita Luis de la Puente, *Meditaciones espirituales*,<sup>364</sup> se volvieron referencias clásicas para la práctica de la meditación sobre la muerte con un cráneo a la vista.<sup>365</sup> Otros escritores ajenos a la Compañía reflexionaron, en la línea ignaciana de pensamiento, sobre la finitud humana; así lo hizo fray Luis de Granada en su *Libro de la oración y de la consideración* (1554).<sup>366</sup> En general, puede asegurarse que “Tous les saints de la Contre-Réforme, sainte Thérèse, saint Charles Borromée, saint François de Sales, ont lu ce livre [los *Ejercicios*]; on le retrouve partout. Il n’est guère de traité ascétique où l’on n’en reconnaisse l’esprit [jesuita]”.<sup>367</sup> Es por entonces cuando el cráneo “était devenu ... un des instruments de la piété”.<sup>368</sup>

La calavera —como sinónimo del poder de la muerte— tuvo para los jesuitas una nítida utilidad didáctica en el adoctrinamiento de los fieles. La Compañía vio en la reflexión sobre la

<sup>360</sup> Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola*, trad. de P. López de Lara, 3ª ed., México, Ediciones Paulinas, 1994, pp. 74-75.

<sup>361</sup> Mâle, *L'Art religieux...*, p. 206.

<sup>362</sup> Loyola, *Ejercicios...*, p. 85.

<sup>363</sup> Sebastián, *Contrarreforma...*, p. 100.

<sup>364</sup> *Obras escogidas del V. P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús*, ed. de C. Ma. Abad, Madrid, Atlas, 1958.

<sup>365</sup> Sebastián, *Contrarreforma...*, p. 94.

<sup>366</sup> *Loc. cit.*

<sup>367</sup> Mâle, *L'Art religieux...*, p. 208.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 210.

muerte y en el temor provocado por ella “le plus violent de tous le r medes contre les passions. Ils [los jesuitas] le croient efficace ... Ils invitent donc tous les fid les, qui viennent faire chez eux des retraites spirituels,   m diter sur la mort”.<sup>369</sup>

Muy revelador para percibir los alcances pretendidos por algunos miembros de la Compa a de Jesús con su predicación sobre la muerte, es, por ejemplo, “el éxito que obtenía el jesuita Jerónimo López [finales del XVII, principios del XVIII] en Salamanca, con el empleo de carteles que representaban  nimas del purgatorio y con el consabido diálogo con la calavera”.<sup>370</sup> Muchos otros jesuitas debieron recurrir a estas prácticas.

Los novohispanos también vieron a los de la Compa a en estos macabros pero bien planeados menesteres: “Con la misma intención se recomendaba a los sacerdotes acompañantes de los ajusticiados que aprovecharan el momento en que el verdugo acababa de cumplir su cometido para interrogar a la cabeza del reo, asida por los cabellos, acerca del soberano tribunal ante el que se presentaba en aquellos instantes”.<sup>371</sup>

Aunque hay dudas de que el texto de los *Ejercicios* haya tenido lectores tempranos en la Nueva España aun por medio de ediciones europeas,<sup>372</sup> se observa la pervivencia del tema de la muerte en diversas obras religiosas y de carácter edificante registradas en el ámbito colonial; pero incluso en ellas, el espíritu jesuítico está presente.

La muerte, según Kempis —como temor al olvido y al alejamiento de la divinidad—, es motivo de cierto estado de soledad en el hombre, de una soledad interna que lo coloca ante la presencia de la Permanencia: Dios. Fuera de lo trascendente, el mundo se ve como un engaño. Esta idea de la vida la concibe el Amor Profano al reflexionar sobre su condición mundana. El cráneo que encuentra Cupido da pie para su discurso del desengaño. Varias partes del discurso corresponden a los t picos descritos como barrocos. Tres pasajes son representativos: vv. 1420-1460, 1536-1558 y 2809-2828.

En el primero de estos pasajes, previo al encuentro del Amor Profano con el cráneo, Cupido reflexiona sobre el contenido de la caja que lleva a cuestas: nada de lo que trae es real ni perma-

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>370</sup> Gonzalbo Aizpuru, *La educación...*, p. 123, nota 33.

<sup>371</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>372</sup> Véase *supra*, página 23, nota 99.

nente; los objetos que vende son para crear apariencias y éstas no valen para ganar los favores del Amor Divino, que “sólo al corazón atiende” (verso 1460). Sobresale el hecho de que sean artículos de belleza y maquillaje de mujer.<sup>373</sup>

El momento más significativo del discurso del desengaño por la muerte es el segundo pasaje. El fragmento —crítica del Amor Profano a su propia naturaleza y efectos— expone las conclusiones de la reflexión de Cupido sobre la muerte: todos los cuerpos adornados con sus baratijas son apariencias que se esfuman con la vida, son disfraces que esconden esqueletos.

Allí hay un juego especular, pues si en el mundo el disfraz de la carne oculta una terrible finitud del cuerpo, bajo el disfraz de buhonero —que representa las tentaciones engañosas del mundo, el ocultamiento de la verdad divina— no se encuentra tampoco lo permanente, sino el cuerpo del Amor Profano, que es nada. Lo único que ante el mundo permanece de Cupido es su error de querer hacer pasar como constante, ante el hombre, lo transitorio. Y así, al condenar la vanidad del ser humano, el Amor Profano también se condena.

El tercero y último pasaje del discurso del desengaño está hacia el final de la *Comedia*: Cupido queda solo en el escenario, amarrado. Desde el poste al que lo ataron los victoriosos afirma: el alma es para el cielo, pero debe superar el engaño del mundo, como hizo Magdalena.

La santa de la *Comedia* representa otra forma del desengaño, alternativa a la producida por el miedo a la muerte,<sup>374</sup> que denominaremos desengaño por amor.

Magdalena fue escogida para ejemplificar, como figura escénica, una manera más deseable de conversión que la producida por el puro miedo a la muerte, resumiendo el proceso de convencimiento de muchos de los personajes que acompañaban a Jesús y que se vuelven de Cristo por fe, por convicción pero sobre todo por amor a la palabra de bienaventuranza.

Sin embargo, la Magdalena de la *Comedia* no es el centro de atención de Cigorondo, sino la interacción entre los dos Amores. Para abrir el texto hagiográfico de la santa e introducir el conflicto de los dos Amores, Cigorondo acude a un recurso utilizado por la *Leyenda áurea* y otros

<sup>373</sup> Acerca de los juicios sobre el maquillaje femenino véanse los artículos de Alicia Martínez Crespo, “La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Madrid), 1993, 11, pp. 197-221, y de Isabel Colón Calderón, “De afeites, alcoholes y hollines”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Madrid), 1995, 13, pp. 65-82.

<sup>374</sup> La vuelta a Dios por miedo a la muerte y a la condenación eterna se considera *atrición*, una conversión dudosa no por amor al Creador. Dice el *Catecismo* que aunque es don divino, “no alcanza el perdón de los pecados

textos: decir que expondrá hechos desconocidos de uno de los Amores (vv. 17-24). El desengaño por amor debe leerse, entonces, no tanto en el discurso de Magdalena, sino en la presencia y conflicto de los Amores y la victoria de uno de ellos.

La jerarquía de valores establecida por los Amores crea una tensión centrada en la capacidad electiva de Magdalena. Efectivamente, la presencia del Amor Profano y del Amor Divino se ofrece a María como opciones de entre las cuales debe elegir la mejor. Aquí radica la gran diferencia con respecto al concepto del desengaño provocado por el temor a la muerte, ya que mientras este miedo conduce a una crítica sobre el estilo de vida del individuo, el desengaño del mundo que provoca el amor se da y produce cuando el hombre —Magdalena en el caso presente— está en posibilidades de valorar los dos modos de vida que dominan los Amores, y de elegir el mejor.

En su discurso, Magdalena expone, en dos estancias (vv. 1951-1976), su desencanto del mundo con la fórmula clásica de la búsqueda del Amado. La primera estancia, de resonancias saltéricas, contiene las interrogaciones de María para saber el paradero de su amado. La búsqueda imaginaria por lugares pacíficos y hermosos culmina con una certeza: en los dominios paradisíacos del Amado existe la armonía. En las primeras líneas de la segunda estancia se encuentra el rasgo típico del desengaño por amor: la comparación entre las jerarquías del orden y del desorden, entre el mundo de la concordia y el de la disonancia a cargo del Amor Divino y de Eros, respectivamente.

La segunda estancia da pie a una posible interpretación —quizá osada— de la *Comedia*, a la luz de una famosa meditación de los *Ejercicios*: la de las dos banderas, en la cual se pide al ejercitante imaginar una situación bélica donde el bando de Cristo y el bando de Lucifer llaman a los hombres para agruparlos cada uno bajo su bandera. Como medio para evitar las apariencias del mundo gobernado por Lucifer, el hombre —continúa la meditación— debe suplicar a Dios “la gracia de saber descubrir los fraudes y engaños del caudillo malo ..., y conocer las características auténticas de Cristo, el legítimo Jefe Supremo, para seguirlo”.<sup>375</sup>

---

graves, pero dispone a obtenerlo en el sacramento de la Penitencia” (p. 377).

<sup>375</sup> Loyola, *Ejercicios...*, p. 107.

La nueva interpretación de la comedia de Cigorondo se establece mediante tres pasos. Primer paso: cotejar el cuadro actancial de la *Comedia* con este otro modelo trazado sobre la meditación de las dos banderas: protagonista Lucifer, agonista Cristo, sujeto Practicante de la meditación; las concordancias son patentes. Segundo paso: las parejas agonistas de la meditación —Lucifer y Cristo— y las de la *Comedia* —Amor Profano y Amor Divino— son equivalentes en razón de que, como actantes, se esfuerzan por ganar a un tercero que está en una posición neutral, mientras exhiben los valores representados por cada uno. Tercer paso: el practicante de la meditación y Magdalena tienen por denominador común estar en un período de elección; la tensión en los dos textos se origina cuando los agonistas finalmente exigen a los sujetos usar su libre albedrío.

Establecidas las concordancias desde la perspectiva de los *Ejercicios*, la *Comedia* podrá leerse como una reescritura o una adaptación al teatro del ejercicio de las dos banderas, de modo que el texto dramático expresaría, en un segundo plano, una teoría y una concepción religiosas de la vida fundamentadas en las jerarquías de lo bueno y de lo malo dentro de la escala valorativa de la tradición erótica a lo divino.

El espectáculo escénico de Juan de Cigorondo sería también, al tiempo que la escenificación de una comedia, la actuación de una meditación ignaciana.

### 5.3. AMOR DIVINO

El Amor Divino, frente a la agilidad escénica del Amor Profano, demuestra una notoria inmovilidad. Esta particularidad responde a una costumbre representacional observada en el drama novohispano conocido como *Vida de san Ignacio*. Aquí el Engaño y el Devaneo, a diferencia de los estáticos personajes positivos, presentan mayor desenvoltura dialógica y kinésica sobre el escenario.<sup>376</sup> La movilidad/inmovilidad de los personajes se busca como objetivo porque “el Bien ha de quedar intocado, para que no pierda un ápice de su perfección connatural; el Mal, por el contrario, resulta más apropiado dramáticamente, porque su *desorden* surte un efecto cómico y ridículo”.<sup>377</sup> Los diversos grados de acción dramática resultan patentes en el caso de la *Vida de san Ignacio*,

---

<sup>376</sup> Edith Padilla Zimbrón, *Vida de san Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas*, México, 1993, p. 19.

<sup>377</sup> Hess, *El drama...*, p. 294.

donde el Devaneo y el Engaño, que representan el mal y el desorden, se mueven bruscamente y hasta con violencia; mientras que Religión y Zelo, por ser representantes del bien, se mueven con mayor finura, porque representan el orden y la razón.<sup>378</sup> Tanto en la *Vida de san Ignacio* como en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, los personajes sagrados representativos del Bien “padecen, como los santos y los mártires, y desde el punto de vista dramático permanecen inmóviles, no actúan, quedan distanciados del personaje profano. Esta distancia estética ... significa perfección”.<sup>379</sup>

La relación entre orden/desorden y bien/mal establecida en la *Vida de san Ignacio* a nivel dialógico y kinésico, en el pensamiento cristiano forma un binomio compuesto por el *amor inordinatus* y su contraparte, el *amor ordinatus*. Se decía que el hombre sufría del *amor inordinatus* cuando optaba por cuidar más de su cuerpo que de su alma.<sup>380</sup> El *amor ordinatus* invertía los términos: amar el mayor bien, que es el alma, sobre todos los bienes corporales. Este último afecto se igualaba, en la patología cristiana, con el ágape,<sup>381</sup> entendido como amor a Dios (*amor Dei, amor spiritualis, appetitus bonus*), mientras el otro amor lo hacía con eros, en el sentido de apego a los bienes percederos (*cupiditas, appetitus mali, amor mundi, amor carnalis*).<sup>382</sup> Este pensamiento erótico se manifiesta en un escrito fundamental de la Compañía de Jesús, los *Ejercicios*, y en la influyente obra de Kempis. En la *Imitación* se recuerdan los nocivos efectos del *amor inor-*

---

<sup>378</sup> Padilla Zimbrón, *Vida...*, p. 27.

<sup>379</sup> Hess, *El drama...*, pp. 32-33.

<sup>380</sup> Oyola, *Los pecados...*, p. 73.

<sup>381</sup> El ágape tiene matizaciones en el Nuevo Testamento según se refieran a él san Juan o san Pablo. Del último es bien conocido su himno al amor (1 Corintios 13). De este fragmento y de otros lugares donde san Pablo utiliza el concepto de ágape, se ha inferido que se ofrece de Dios al hombre, gratuita y desinteresadamente: “La entrega del hombre a Dios, por esto, ha de recibir otro nombre, no el de «ágape», sino el de «pistis»” (Anders Nygren, *Eros y Ágape. La noción cristiana del amor y sus transformaciones*, trad. de J. A. Bravo, Barcelona, Sagitario, 1969, p. 119). San Juan difiere. Para él, en reciprocidad a la entrega afectiva del hombre a Dios, éste amará al hombre (*ibid.*, p. 145); así, el amor de Dios no es libre, ni gratuito ni desinteresado, ya que Dios lo da a quien lo ama, a los “creyentes elegidos ... cuyo signo más distinguido es el mutuo amor fraternal” (*ibid.*, pp. 147-148). De acuerdo a san Juan, el hombre dirige a voluntad su amor hacia Dios o hacia al mundo. En esta libertad de elección se corrobora lo que digo de los dos Amores: “El amor será de rango mayor o menor según se dirija a bienes más o menos elevados. Aquí tendría sentido oponer el amor de Dios y el amor al mundo como bien menor, temporal, percedero, o como mal condenable” (*ibid.*, p. 150). Parece existir un influjo de la doctrina sanjuaniana del amor en Kempis, Loyola y Cigorondo.

<sup>382</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper & Row, 1962, p. 99.

*dinatus*: “Yo me perdí amándome desordenadamente”;<sup>383</sup> “Si deseas desordenadamente las cosas de este mundo, perderás las eternas y celestiales”.<sup>384</sup> Renunciar al amor propio hará desaparecer “el temor excesivo y morirá el amor desordenado”.<sup>385</sup> Del *ordinatus*, se dice: “Si tu amor es puro, sencillo y bien ordenado, no serás esclavo de ninguna cosa”.<sup>386</sup> En los *Ejercicios espirituales* se encuentra el concepto del *amor inordinatus*, particularmente en la “Meditación sobre los tres grupos de personas para escoger el mejor”. La meditación, que consiste en imaginar a personas en busca de Dios y de “liberarse del estorbo del amor no ordenado”,<sup>387</sup> afirma el valor del alma y de la vida ultraterrena en contra de los placeres mundanos.

La sinonimia entre *amor ordinatus* y el término ‘amor divino’ abunda en los géneros místicos, donde ‘amor divino’ es metáfora. En el drama, especialmente en el auto sacramental, el personaje Amor Divino adquiere, como en los emblemas que veremos enseguida, calidad de alegoría. La alegoría en el teatro precalderoniano se fundamenta en un proceso definido, de acuerdo a Quintiliano, como suma de metáforas.<sup>388</sup> El proceso de alegorización del Amor Divino se revela en un momento clave de la comedia de Cigorondo, cuando el Coro explica el significado metafórico de cada elemento del vestuario del personaje, desarticulando así las metáforas encadenadas: las flechas son el cuerpo de Cristo; el arco, la cruz; la aljaba, la herida del costado de Jesús (vv. 303-306).<sup>389</sup>

---

<sup>383</sup> Kempis, *La imitación...*, p. 157.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>387</sup> Loyola, *Ejercicios...*, pp. 110-111.

<sup>388</sup> Louis Fothergill Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London/Madrid, Tamesis, 1977, pp. 21-25. Véase también Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed., México, Porrúa, 1988, s.v. ‘alegoría’.

<sup>389</sup> El desenmascaramiento del Amor Divino a tan poco tiempo de haber iniciado la *Comedia* responde a una práctica que dictaba como regla explicar cuanto antes el sentido de una alegoría, a fin de evitar confusiones en el público (Fothergill Payne, *La alegoría...*, pp. 28-29).

Las primeras semejanzas entre el género dramático y la iconografía emblemática<sup>390</sup> del Amor Divino se perciben en las estrechas relaciones establecidas entre el concepto y el mito de



Emblema 110: *Que el virtuoso Amor vence a Cupido* (edición de 1549)

Cupido y Psique. El dramaturgo José de Valdivieso hizo una adaptación a lo divino del mito en su auto *Psiques y Cupido, Cristo y el Alma*.<sup>391</sup> Por su parte, el emblemista Otto Vaenius,<sup>392</sup> en sus *Emblemata* (Antwerp, 1608) y los *Amoris Divini Emblemata* (1615), retomó la fábula de Psique, metamorfoseó a los personajes míticos en representaciones de motivos cristianos y recreó un diálogo entre Anima y Amor Divinus.<sup>393</sup> La Anima y el Amor Divinus reaparecen en los *Pia Desideria* de Hermann Hugo (Antwerp, 1624), influido por Vaenius.<sup>394</sup> En la comedia de Cigorondo, la santa, interpretada dentro de los parámetros de Hugo y

Vaenius, desempeñaría el papel del Anima sujeta a los peligros del mal, librada de ellos cuando se arrepiente y pone en manos de Dios, protegida por el favor incondicional del Amor Divino.

<sup>390</sup> Sobre emblemática y espectáculo teatral véanse los estudios siguientes: Christine D. Martínez, "Disguised Discourse: Emblems in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*", *Bulletin of the Comediantes* (Madison), 1994, 46 (2), pp. 207-217; John T. Cull, "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes* (Madison), 1992, 44 (1), pp. 113-131; George Mariscal, "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Toronto), 1981, 5 (3), pp. 339-354; Jacqueline Cruz, "Elementos emblemáticos en la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra", *Mester* (Los Angeles), 1989, 18 (2), pp. 19-38; y particularmente el estudio de Antonio Maravall "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 92-118.

<sup>391</sup> Véase José de Valdivieso, "Psiques y Cupido", en *Teatro completo*, ed. de R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975, t. 1, pp. 251-286.

<sup>392</sup> Sobre Vaenius en Nueva España véase Jaime Cuadriello, "El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 1996, 68, pp. 5-42.

<sup>393</sup> G. Richard Dimler, "The jesuit emblem book in 17th century Protestant England", *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1984, 53 (105), p. 358.

<sup>394</sup> Art. cit., p. 359.

Hay otros vínculos de la *Comedia* con la emblemática, particularmente con dos emblemas de Alciato, por medio de un personaje: Anteros.<sup>395</sup> En la edición latina de los *Emblemas* (1608), las imágenes en cuestión llevan los números ciento nueve, “Ἀντέροϋ, *id est, amor virtutis*”, y ciento diez, “Ἀντέροϋ, *amor virtutis alium Cupidinem superans*”.<sup>396</sup> Las traducciones de los motes son “El Amor de la virtud” (núm. 109) y “Que el virtuoso Amor venze a Cupido” (núm. 110).<sup>397</sup> La presencia del mito de Anteros y Cupido en la *Comedia* se descubre en los accesorios del vestuario de los Amores: el Amor Divino —si se consideran factibles y fiables las indicaciones espacio-temporales— lleva arco, aljaba y flechas (vv. 305-306) y está alado (vv. 104-107); el Amor Profano, además de instrumentos similares a los de su antagonista, trae una venda sobre los ojos<sup>398</sup> (vv. 386-398) y tiene alas también (vv. 1606, 1844, 1851, 2431). Ambos Amores, como Anteros y su hermano, presentan un aspecto similar pero tienen intenciones opuestas. Nos centraremos en el emblema ciento diez, la derrota de Cupido por Anteros.

El origen más conocido de los personajes a quienes hace referencia el emblema, Anteros y Cupido, lo narra Cicerón:

La segunda [Venus] fue procreada por la espuma y recibimos la tradición que de ella y de Mercurio nació el segundo Cupido. La tercera, nacida de Júpiter y de Diana, casó con Vulcano, pero se dice que de ella y de Marte nació Anteros

.....

---

<sup>395</sup> Sobre Alciato en la literatura novohispana véase, de José Pascual Buxó, “Presencia de los emblemas de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI”, en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, eds., *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 241-253. Los *Emblemas* fueron de los primeros libros elaborados en el virreinato por la Compañía gracias a la imprenta que Vincencio Lanucci consiguió instalar en el Colegio de San Pedro y San Pablo. Se incluyó en la lista de textos requeridos por la Compañía de Jesús para iniciar la enseñanza del latín. La licencia de impresión para esta y algunas otras obras la otorgó el virrey Martín Enríquez en febrero de 1577 (Silvia Vargas Alquicira, *Catálogo de obras latinas impresas en México durante el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 75).

<sup>396</sup> Alciato, *Emblemas*, pról. de M. Montero Vallejo, trad. de Bernardino Daza, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 332. En ediciones anteriores como la traducción realizada por Bernardino Daza (1549), o en la edición bilingüe latino-alemana de 1542 (*Emblematum Libellus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967), los emblemas alteran su numeración.

<sup>397</sup> Alciato, *Emblemas*, pp. 131, 142-143.

<sup>398</sup> La venda del Amor Profano muestra que Cigorondo se apegó a modelos iconográficos cristianizados. Recordemos que en el mundo clásico Cupido no estaba vendado, pues el amor del cual él era causa se percibía por medio de los ojos. Cuando el mito de Eros se cristianiza, la venda simboliza el irracional sentimiento amoroso, cuya incapacidad para ver lo asocia con el mal y el pecado: “the blindness of Cupid puts him definitely on the wrong side of the moral world” (Panofsky, *Studies...*, p. 109).

Se dice que el primer Cupido nació de Mercurio y de la primera Diana. El segundo, de Mercurio y de la segunda Venus. El tercero, que es el mismo Anteros, nació de Marte y de la tercera Venus.<sup>399</sup>

Los cambios en la genealogía de Eros y Anteros atribuyeron asimismo al último de los hijos de Venus diferentes cualidades divinas: vengador del amor desdeñado, dios del amor correspondido o dios que alivia con olvido las penas de amor. Así Platón, en *Fedro*, aludió al amor correspondido, es decir, a Anteros: “Está ... [el amado] enamorado ... y no se da cuenta de que, como en



Emblema 110: 'Αντέρος, amor virtutis alium Cupidinem superans (edición de 1542)

un espejo, se ve a sí mismo en su amante; siempre que aquél está presente, deja, como él, de sufrir; y cuando está ausente, del mismo modo también, lo echa de menos y es echado de menos, teniendo así un contra-amor que es la imagen del amor”.<sup>400</sup>

La cristianización del mito se observa con detalle en los comentarios a los pasajes platónicos de Marsilio Ficino,<sup>401</sup> quien se refirió a Anteros como Amor Divino o amor de Dios.

En el mundo hispánico, el mito genealógico de Eros y Anteros lo recogió León Hebreo (apoyado en el *Simposio*) en el libro tercero de sus *Diálogos de amor*, donde concluye que hay cuatro Cupidos y dos Amores; de estos, el segundo Amor es Anteros.<sup>402</sup> Vistos como enemigos y plenamente imbuidos por un pensamiento cristiano, los Amores fueron considerados por Fernando de Herrera en sus anotaciones a la poesía de Garcilaso; equiparó a Anteros con el amor contemplativo o divino, como Ficino, y a Eros con la pasión desordena-

<sup>399</sup> Marco Tulio Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, introd. y trad. de J. Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, cap. III, xxiii, §§ 59-60.

<sup>400</sup> Platón, *Fedro, o de la belleza*, trad. de M. Araujo, pról. de A. Rodríguez Huescar, 7ª ed., Buenos Aires, Aguilar, 1973, 255d.

<sup>401</sup> *Sobre el Amor. Comentarios al “Banquete” de Platón*, trad. de M. Lamberti y J. L. Bernal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

<sup>402</sup> León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de Garcilaso de la Vega, el Inca, México, Porrúa, 1985, pp. 203-206.

da y la lascivia, pero dejó un afecto intermedio, el amor humano.<sup>403</sup> Herrera también da una de las mejores versiones en español acerca del nacimiento de Anteros.<sup>404</sup>

La tradición de Eros y Anteros pasó al virreinato novohispano. Sor Juana no desconoció la diferencia entre ellos en una estrofa de su romance “En que cultamente expresa menos aversión de la que afectaba un enojo”:

No hagas que un amor dichoso  
se vuelva efecto triste,  
ni que las aras de Anteros  
a Cupido se dediquen.<sup>405</sup>

---

<sup>403</sup> Fernando de Herrera, “Comentarios de Fernando de Herrera”, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. e introd. de Antonio Gallego Morell, 2ª ed., rev. y aument., Madrid, Gredos, 1972, p. 329. Herrera recurre a Platón, Orfeo, Acusilao, Alceo, Fornuto, Plotinio, etc.

<sup>404</sup> “Había engendrado Venus a Eros, que es el Amor; el niño era agraciado y hermoso, porque mostraba en su rostro la figura y belleza de su madre ...; pero no podía crecer en grandeza y estatura de cuerpo, que respondiese a la hermosura; y así quedó mucho tiempo en aquel hábito con que nació. Congojada y falta de consejo su madre, maravillábase de esta extrañeza; y no entendía, qué causa impidiese su crecimiento, ni qué se debía hacer ni de qué suerte, para remediar este daño. Y ... las Cárites ..., que tenían a su cargo la crianza del niño ... fueron a consultar el oráculo de la diosa Temis, que pronunciaba lo que estaba por suceder de los hados ... y humildemente le suplicaron que buscarse y les descubriese algún remedio para aquella no acostumbrada calamidad ... Entonces respondió Temis: yo libraré vuestro ánimo de esa congoja; porque aún no habéis conocido bien la naturaleza y el ingenio de este niño. Porque este tu verdadero Amor, oh Venus, puede por ventura nacer solo, pero no puede crecer solo; y si tú quieres, que él crezca en la proporción justa del cuerpo, tienes necesidad de otro hijo llamado Anteros, que con recíproco y trocado amor satisfaga y compense las fuerzas de la benevolencia. Y sería esta naturaleza a los dos hermanos, que el uno al otro se presten, y den con igual cambio el crecimiento y grandeza; y mirándose trocadamente serán autores de su aumento, cobrando cuerpo con igual grandeza y estatura. Pero si faltare el uno, acabarán ambos forzosamente. Con esta respuesta de Temis, vuelta Venus a los regalos de Marte, engendró otro hijo, a quien puso por nombre Anteros, como si dijésemos Contramor. Entonces con maravillosa novedad comenzó súbitamente Cupido a crecer en grandeza de cuerpo, y naciéndole repentinamente las alas, las extendió con lozanía y hermosura, corriendo y volando con el cuerpo igual a la belleza del rostro.// Parecía que los dos hermanos competían en porfiada contienda, cuál de ellos crecía más hermoso y más grande. Admirábanse los dioses, y más su madre de ver crecer tan excelente generación suya. Así creció el Amor, que siendo sujeto a esta suerte, muchas veces es perseguido y molestado de admirables y nunca oídos trabajos y fatigas; porque unas veces crece, otras mengua, y torna a cobrar de nuevo la grandeza perdida del cuerpo; mas de tal manera, que siempre está necesitado de la presencia de su hermano, al cual si ve crecer, contiene y se esfuerza por excedelle. Pero si lo halla pequeño, muchas veces aun contra su voluntad se desmaya y derriba. Porque el amor, si no responde con agradecimiento de amor, no crece, antes se acaba” (*ibid.*, pp. 435-436).

<sup>405</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1, *Lírica personal*, ed. de A. Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, vv. 57-60.

El mito de los hijos de Venus entró a la emblemática por Alciato, conocido en el virreinato por la edición jesuita de sus *Emblemas* (1577). Sin embargo, no es posible que la imagen del emblema ciento diez fuera conocida por Cigorondo mediante la edición novohispana, la cual carece de imágenes tal vez por falta de presupuesto de la Compañía, por ausencia de un grabador competente o por ambas razones.<sup>406</sup> Pese a esto, resulta indudable la presencia de la imagen del emblema en la *Comedia*.



Emblema 110 (1608)

La interpretación que Cigorondo dio al emblema ciento diez nada tiene que ver con el mito del amor recíproco; sí, en cambio, con la línea tradicional que los opone en el pensamiento teológico e incluso con variantes del mito de Anteros, donde se asegura que este último se oponía a los intereses de su hermano al sanar las heridas infringidas por Cupido.<sup>407</sup>

El tema del emblema, la victoria del Amor Divino, armado como su contrario, establece una conexión más entre Alciato y la *Comedia*. El texto de la octava que acompaña al mote “Que el virtuoso amor venze a Cupido” dice:

Al fuego del Amor con otro fuego,  
 Con arco al arco, a las alas con las alas  
 La Némesis<sup>408</sup> domó, porque Amor ciego  
 (Como las hizo) suffra cosas malas.  
 No le basta llorar, no basta ruego,  
 Escúpese tres vezes en sus galas,

<sup>406</sup> Ignacio Osorio Romero, “Tres joyas bibliográficas para la enseñanza del latín en el siglo XVI novohispano”, en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 252.

<sup>407</sup> Víctor Gebhardt, *Los dioses de Grecia y Roma o mitología greco-romana*, México, Editora Nacional, 1958, t. 1, pp. 181-182.

<sup>408</sup> ‘Némesis’ definía la indignación y la envidia hasta el tiempo de Herodoto. Paulatinamente denominó la venganza de los dioses. En este punto de su significación debió entrar a la genealogía del panteón griego. Se le hacía hija del Océano, de la Noche, del Erebro, contraria a la felicidad humana. Igualmente se hacía a Júpiter su padre, y Némesis entonces era reverenciada como diosa justa que castigaba la impiedad y sobre todo la soberbia, con el propósito de mantener a la humanidad dentro de los límites de la finitud y la mortalidad (*ibid.*, pp. 627-628).

Con fuego el fuego (gran cosa) se inflama  
Del Amor aborrezze Amor la llama.<sup>409</sup>

La octava del emblema parece haber servido como resumen de los acontecimientos finales de la obra teatral. En particular, tres versos de la *Comedia* llaman la atención por su semejanza con la primera y sexta líneas de la estrofa citada: “Vistis la alma despierta al bien cobarde,/ vístila arder y el fuego que enprendía,/ y agora veis trocado el fuego en que arde” (vv. 215-217): el fuego vencido por el fuego, el amor vencido por el amor.

Una concordancia más entre Alciato y la *Comedia* se observa al comparar otro pasaje de la obra de Juan de Cigorondo contra el grabado del emblema ciento diez. La victoria final de la virtud sobre el Amor ciego, según la visión de Alciato, se plasma en la imagen de Anteros que ata a Cupido.<sup>410</sup> El tema, abordado anteriormente por Acusilao y Petrarca,<sup>411</sup> en la *Comedia* se recrea cuando el triunfante Amor Divino manda que el Rigor ate al Amor Profano (vv. 2707-2714) —la acotación a los versos indica un poste del tablado— y Cupido queda solo en el escenario (vv. 2805 y ss).

Ahora bien, que la edición novohispana de Alciato carezca de imágenes no significa que Cigorondo desconociera las interpretaciones cristiana del mito ni que no participara de los hábitos mentales iconográficos del siglo. Tampoco es improbable que no hubiera visto alguna representación de la imagen del emblema en alguna oportunidad. El padre Félix G. de Olmedo recogió una mascarada que trató precisamente de la derrota de Cupido por el Honesto Amor.<sup>412</sup> Dice así un fragmento transcrito por el padre Olmedo, prueba de las representaciones del tema de Eros y Anteros sobre la base de Alciato:

---

<sup>409</sup> Alciato, *Emblemas*, p. 131.

<sup>410</sup> Los emblemas de 1608 corresponden, respectivamente, a los números 110 y 111 del *Alciato's "Book of Emblems"*; <http://www.mun.ca/alciato/index.html>. En ediciones como la latino-alemana de 1542, el tronco se reemplaza con una columna.

<sup>411</sup> Es de interés señalar que Ausonio, autor recomendado por los jesuitas como lectura —“Interpretare illud Hieroglyphicum, symbolum phytagoreum, Apothegma, adagium, emblemma, Aenigma ex Atheneo, ex Gellio, ex Pausania, ex Crinito, ex Ausonio” (*apud* Osorio Romero, “Tres joyas...”, p. 249)— recurrió a la imagen del Cupido atado y castigado en su *Cupido cruciatur* (*Poems*, trans. by H. G. Evelyn White, London, William Heinemann, 1919, t. 1, pp. 206-215). Encontramos la imagen de Eros vencido y desarmado en los *Trionfi* de Petrarca, obra esta última que circulaba como libro prohibido en Nueva España (Fernández del Castillo, *Libros...*, pp. 486-487).

<sup>412</sup> *Carpetas manuscritas que custodia el Colegio de San Estanislao de Koskta*, en Salamanca.

Máscara primera. Del triunfo del honesto amor que iba pelando las alas al dios Cupido, llevando el arco y flechas en el suelo del carro quebradas. Por guía deste carro iba el Desengaño que daba esta letra:

Yo soy del tiempo cierto desengaño  
 raras veces de amantes admitido  
 hasta que los despierta el propio engaño  
 y falsa religión del dios Cupido  
 ahora preso por ardiz extraño,  
 dándose por los suyos por vencido  
 el vencedor mandó so grave pena  
 a él y a ellos lleue en su cadena.

Luego seguía otro carro en que iba toda la música que cantaba estas letrillas:

Triunfo del honesto amor  
 que en justa guerra ha vencido  
 al lascivo dios Cupido.

Acabada de cantar ésta, toda la música junta, luego a un instrumento una voz cantaua este soneto de Alciato, do dicen seis versos: *Aligerum alegero inimicum pungit amori*, etc.

Lloroso estaua el mísero Cupido  
 sin poder, señoría, fuerza o mando;  
 sus saetas y arco está quebrando  
 un rapaz denodado y atreuido,  
 que habiéndole su bel rostro escupido  
 va sus ligeras alas desplumando  
 y en la mesma moneda está pagando  
 lo que otros por su causa han padecido  
 Cupido es uno y otro; pero a ruego  
 de Nemesia el castro acometiera  
 aquel hijo de Venus fermentido,  
 y así pronto la diosa resibiera  
 arco contra arco, fuego contra fuego  
 y amor de amor en desamor vencido.<sup>413</sup>

La máscara cerró presentando varias parejas víctimas del efecto malsano de Cupido: Febo y Dafne, Dido y Eneas, Tristán e Iseo, Hércules y Dejanira, entre otras.

Otra evidencia de la influencia de Alciato en Cigorondo queda en los versos 1547-1551 de la *Comedia*. En ellos el Amor Profano alude al intercambio de sus armas con la Muerte (representada por el cráneo del camino). Pues bien, en los *Emblemas* de Alciato, el ciento cincuenta y cinco habla del intercambio de armas entre el Amor Divino y la Muerte. El epigrama cuenta que

---

<sup>413</sup> *Apud Menéndez Peláez, Los jesuitas..., p. 23.*



Emblema 155: *De la Muerte y del Amor*  
(edición de 1549)

el Amor Profano y la Muerte pasaron la noche juntos y al despertar, sin darse cuenta, tomaron los arcos equivocados; cuando regresaron a sus actividades en el mundo, tarde se percataron de que las flechas de la Muerte enamoraban a quienes debían hacer morir, mientras que las del Amor mataban en el acto.<sup>414</sup>

¿Cuáles fueron los motivos por los que Cigorondo desarrolló en su *Comedia* dos temas de la emblemática? La *Ratio atque Institutio Studiorum* da la respuesta. Entre las reglas para el profesor

de retórica leemos que “O desafio ou exercicio de aula poderá versar ... sobre a interpretação de hieroglifos, símbolos pitagóricos, apoftegmas, adágios, emblemas, e enigmas” (regla doce);<sup>415</sup> además, que “Abem da erudição, é permitido algumas vezes, nos dias feriados, em lugar do historiador, tratar outros assuntos mais remontados, como, por exemplo, hieroglifos, emblemas” (regla quince).<sup>416</sup> Asimismo, en las reglas para la academia de retóricos y humanistas encontramos que “Uma vez, pelo menos, no ano (*em todos os anos*), com grande pompa de orações, poesias, versos afixados à parede, variedade de emblemas e insígnias, celebre-se uma festa de Nossa Senhora (ou do Patrono), determinada pelo Reitor do Colégio” (regla séptima).<sup>417</sup> Como en el caso del teatro, Cigorondo aprovecha el dictado del más importante instrumento pedagógico de la Compañía para elaborar una muestra de erudición.

<sup>414</sup> En Toluca se conserva un catafalco del siglo XVIII. Uno de los paneles que decoran esta pira “refleja la lucha entre el amor y la muerte”, que quizá procede del emblema de Alciato al que nos referimos: “En la pira de Toluca vemos un enfrentamiento dialéctico entre el amor y la muerte; aquél perdió sus armas y ocupó en el túmulo el lugar de la muerte, mientras que ésta se acomodó en la cámara del amor” (Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990, p. 261).

<sup>415</sup> Franca, *O método...*, pp. 196-197.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 229.

Si se piensa que Cigorondo compuso su *Comedia* cuando era maestro de retórica, y planeaba que sus alumnos la representaran y se entrenaran con ella, se comprenderá mejor qué motivó al autor. Los jesuitas consideraban a la emblemática parte de una disciplina que llamaron 'polimatía', la cual comprendía "«la science du blason, la sphragistique [science des sceaux], l'épigraphie, la diplomatique, la numismatique...»" mais également «la manière de composer les énigmes, les emblèmes, les devises»",<sup>418</sup> métodos para despertar la curiosidad de los jóvenes alumnos. Pero particularmente las referencias a emblemas eran fructíferas en la enseñanza: encontrar el pasaje del autor clásico que despertó la imaginación del grabador o que había dado lugar a la paráfrasis que contenía el epigrama, se convertían en retos para la inteligencia y erudición del joven.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> Apud André Collinot et Francine Mazière, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, préface de Jean-Claude Chevalier, Paris, Éditions des Cendres, 1987, p. 54.

<sup>419</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

## 6. MÉTRICA

El vínculo esencial entre la estructura métrica como indicador de rasgos suprasegmentales<sup>420</sup> hace obligatorio considerar el canon que rige la construcción de una estructura estrófica para contener un determinado tipo de texto, de modo que “la andadura métrica proporciona un esquema de actuación del discurso verbal, y por tanto lo condiciona de entrada; ... el poeta extrae de este condicionamiento incentivos para hacer más eficaz el discurso verbal”.<sup>421</sup>

En el *Triunfo de los santos* encontramos una estructura métrica de origen italiano cuando apenas había transcurrido poco más de una generación entre los primeros peninsulares que aplicaron la métrica italiana en España y el autor jesuita de la citada obra. Como las formas italianizantes entraron al virreinato novohispano con toda la técnica que les era propia, no sorprende que en el *Triunfo* se dé “a cada fragmento ... el tono correspondiente por medio de una versificación cuidadosísima dentro del género dramático”.<sup>422</sup> Juan de Cigorondo también recurrió a estas precisiones métricas para dar un tono particular a cada parlamento de su *Comedia*.

¿Cómo explicar esta inserción tan temprana de la lírica italiana en la vida cultural de Nueva España? Sin duda fenómenos sociales como el comercio transoceánico indicarían algunos mecanismos de intercambio cultural.<sup>423</sup> Pero en el caso de la orden jesuita, la presencia de Vincencio Lanucci en la cátedra de retórica de la Compañía explicaría el arraigo, desarrollo y perfecciona-

---

<sup>420</sup> Recalco que “no existe verso «musical» sin que medie alguna concepción general de su significado o, al menos, de su tono emocional” (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, trad. de J. Ma. Gimeno, pról. de D. Alonso, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1985, p. 188).

<sup>421</sup> Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, trad. de Ma. Pardo de Santamaría, Barcelona, Crítica, 1985, p. 74.

<sup>422</sup> Arróniz, *Teatro...*, p. 160.

<sup>423</sup> Los inventarios de cargamentos de libros demuestran que llegaban a la colonia obras de Boscán, de Garcilaso y de Jerónimo Bermúdez. Los índices de las bibliotecas virreinales de la Compañía revelan fisuras en el rígido sistema expurgativo de la orden, a través de las cuales pasaban obras de los escritores áureos.

miento del conocimiento de estrofas y versos italianos en el período que va del año 1578, hasta la época de Juan de Cigorondo.

El justo valor de estos rastreos propuestos se aprecia al considerar uno de los ejercicios típicos en los colegios jesuitas: la traducción del latín al español. La traducción exigía no sólo precisión sino también una cabal adaptación de las ideas clásicas en la lengua española, hasta alcanzar la elegancia. El conocimiento de las posibilidades del español en cuanto a prosa y verso se refería, tuvo que adquirirse de alguna manera, y aquí es donde se ve la necesidad de cuestionar la actualización del conocimiento que se tiene de la cultura libresca de la Compañía de Jesús.

Los recursos de versificación y la composición estrófica de la *Comedia* son entidades sincrónicas, cuyo valor exclusivo radica en la interrelación entre ellas como estructuras de soporte del discurso y el discurso como contenido. Desde esta consideración sincrónica es indispensable no pasar por alto las normas poéticas que regulaban el uso de ciertas estrofas para ciertos contenidos discursivos. Ejemplo clásico de la normatividad imperante es lo dicho por Lope de Vega en su *Arte nuevo*:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando;  
las décimas son buenas para quejas,  
el soneto está bien en los que aguardan,  
las relaciones piden los romances  
aunque en otavas lucen por extremo,  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas.<sup>424</sup>

Señalado el camino a seguir en el estudio de la métrica de la *Comedia*, presento un esquema en que indico las estrofas y los versos que estructuran la pieza teatral (véase el Apéndice C). El apego de Juan de Cigorondo al arte poético de la época se percibe en la claridad con que escribió cada una de las estrofas de la *Comedia*: una versificación cuidada resaltó la solemnidad que exigía una situación o la ligereza de otra. Las emociones de los personajes se expresan también con las formas métricas que emplean.

---

<sup>424</sup> Félix Lope de Vega, “Arte nuevo de hacer comedias”, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965, p. 162.

Según los preceptos de la época, la octava real se utilizaba “en parlamentos graves y en escenas de ceremonia y dignidad”.<sup>425</sup> Cigorondo recurre dos veces a esta forma estrófica. En ambos casos, la situación dramática concuerda con lo que la preceptiva poética dicta.

El terceto encadenado —llamado también terceto dantesco, *terza rima*, cadenas o terceto<sup>426</sup>— se aplicó “preferentemente a monólogos y parlamentos graves”.<sup>427</sup> Su uso en la *Comedia* responde a estos lineamientos. Son el Amor Divino y sus partidarios quienes emplean estas estrofas. En los diálogos donde se emplea el terceto se trata la estrategia militar en contra de las acciones del Amor Profano.

La canción trovadoresca o canción medieval es similar al villancico, y como éste, se compone de tres partes. Desapareció de la poesía profana a finales del siglo XVI, pero se mantuvo en la religiosa. Manejaba temas amorosos.<sup>428</sup> Salvo en un caso, la utilización de la canción no es clara en la *Comedia*: cuando el Coro alaba al Amor Divino (vv. 303-330). En esta porción de texto, la figura alegórica que se elogia funde en sí el carácter religioso y el erótico que se espera de la canción. En los dos casos restantes donde se utiliza la canción, el Amor Profano es quien habla y de ningún modo aparece el matiz religioso o el erótico. Importa señalar que posiblemente estas partes tendrían acompañamiento musical no citado en las acotaciones.

De las redondillas ya dijo Lope de Vega que eran privilegiadas para cosas de amor. Cervantes opinaba “que es siempre muy parlera”.<sup>429</sup> Sin embargo, fue una estrofa utilizada para múltiples tipos de discurso además del amoroso. En la pieza teatral de Cigorondo, la redondilla se usó como un recurso práctico para mantener la soltura del diálogo, sin alguna significación estructural precisa en la obra.

La cuarteta asonantada formó la llamada copla o cantar. En la *Comedia* su uso es tan múltiple como el de la redondilla.

---

<sup>425</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 255.

<sup>426</sup> Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970, p. 233.

<sup>427</sup> Navarro Tomás, *Métrica...*, p. 258.

<sup>428</sup> Baehr, *Manual...*, pp. 327, 329; Navarro Tomás, *Métrica...*, p. 140.

<sup>429</sup> *Apud* Navarro Tomás, *Métrica...*, p. 265.

El sexteto-lira, la lira-sextina o lira simplemente, tuvo esquemas rítmicos múltiples, pero el más frecuente se encuentra en la *Comedia*. El sexteto-lira se utilizaba en partes líricas.<sup>430</sup> Su única aparición en la obra teatral de Cigorondo, un monólogo de Magdalena seguido de un diálogo con los ángeles, concuerda con la condición del uso lírico de esta estrofa.

La quintilla fue de uso constante en las partes líricas o narrativas de los textos dramáticos.<sup>431</sup> Su especial carga significativa se acentúa al contrastarla con otras formas estróficas: Sánchez de Badajoz, por ejemplo, hace que en la *Farsa de la Salutación* María y los ángeles hablen en quintillas y que los pastores lo hagan en redondillas.<sup>432</sup> En la *Comedia* hay un contraste estrófico entre quintillas y redondillas, que se refiere también a la calidad del individuo: cuando el Amor Profano utiliza las quintillas está disfrazado de buhonero; luego de su humillación, cuando reclama colérico la venganza y deja su disfraz de varillero, recurre a las redondillas.

La sextilla alterna es una forma juglaresca que desapareció en el XVI.<sup>433</sup> De ser absolutamente cierto este dato y tras considerar el probable período de composición de la *Comedia*, cabría suponer que esta estrofa ya no cumplía una función significativa real como estructura, sino que tal vez era una muestra de erudición.

Los temas manejados por la silva octosilábica eran varios: podía usarse en momentos didácticos, de triunfo, de pesar o idílicos y hasta como vehículo de imitación de los clásicos<sup>434</sup> —que quizá fue lo más corriente en el caso de la educación jesuítica. En la *Comedia*, el Coro recurre a la silva octosilábica para manifestar sus burlas contra el Amor Profano, cuando se festeja el primer triunfo de los del bando del Amor Divino.

La estancia es una estrofa recurrente en los monólogos líricos,<sup>435</sup> aunque también se encuentra en discursos de tema heroico, panegírico, bucólico y elegíaco.<sup>436</sup> Se usa en la *Comedia* para formar un monólogo lírico de María.

---

<sup>430</sup> Baehr, *Manual...*, p. 376.

<sup>431</sup> Baehr, *Manual...*, p. 265; Navarro Tomás, *Métrica...*, p. 266.

<sup>432</sup> Baehr, *Manual...*, pp. 266-267.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>435</sup> Navarro Tomás, *Métrica...*, p. 254.

<sup>436</sup> Baehr, *Manual...*, p. 348.

La estrofa alirada pertenece a la familia de la lira y la estancia, por lo que ha de suponerse el mismo manejo temático: el lírico. En la *Comedia* ocupa la totalidad de otro monólogo de María.

Las sextillas de la *Comedia* presentan un problema técnico: normalmente la sextilla no utiliza versos de arte mayor y presenta una clara división interna, todo lo que en la pieza teatral no se cumple. Sin embargo, hay un modelo extraído de la lírica gallego-portuguesa que corresponde casi totalmente al esquema descrito anteriormente: abba/ abba + CC.<sup>437</sup> En la *Comedia* el discurso expresado en esta forma estrófica es didáctico y con motivo del triunfo final del Amor Divino.

No cabe duda, visto lo anterior, de que Cigorondo fue consciente de la funcionalidad prescrita por la tradición poética para cada estrofa. Empero, aun cuando consideremos posible que el paso del tiempo hiciera cotidiano el mensaje abundante de metros y estrofas de origen italiano con otras de antigua trayectoria en la poesía hispana, no dejará de asombrar el resultado del cotejo entre el *Triunfo*<sup>438</sup> y la *Comedia* en este aspecto de la versificación: hay dos veces más tipos estróficos en Cigorondo.

Por otro lado, es factible la agrupación estrófica según un criterio sustentado en los conceptos de lo popular y de lo culto. Las octavas, los tercetos, la canción, el sexteto-lira, la silva, la estancia y la estrofa alirada son formas cultas. La canción (de nuevo), las redondillas, las cuartetas asonantadas, las quintillas y las sextillas son formas populares. Esta distinción conduce a un interesante problema: ¿quién valoraba la correcta o incorrecta utilización de las estrofas y de los versos? Es claro que el público de la *Comedia* debía dividirse entre quienes notaban las diferencias y quienes no lo hacían, que el público se agrupaba en sectores que sabían o no de arte poética. Se trata de un dilema valorativo que afecta directamente el contexto en el que debe ubicarse la obra: o la *Comedia* es el medio demostrativo elegido intencionalmente para exhibir, ante un público educado para ello, las capacidades de Cigorondo para manejar estrofas; o es el instrumento para transmitir un mensaje por medio de una estructura estrófica cuya significación queda en segundo plano ante un público masivo que busca únicamente la diversión del espectáculo.

El hecho evidente es que el sistema estrófico de la pieza teatral dibuja una serie de patrones que siguen de cerca las normas poéticas de la época, y que demuestran, eso no se duda, la cultura

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, pp. 271-272.

<sup>438</sup> El *Triunfo de los santos* está formado con octavas reales, quintillas, estancias, tercetos, liras y un villancico (véanse Rojas Garcidueñas, *El teatro...*, pp. 97-105, y la *Tragedia...*, pp. 21-22).

de Cigorondo, quizá a modo de corroboración, para los potenciales espectadores de su *Comedia*, del éxito del método educativo jesuita.

## APÉNDICES

## A. TEXTO

La *Comedia a la gloriosa Magdalena* es copia de un manuscrito previo que no conocemos y denominaremos [O]. Al parecer, el *textus receptus* que editamos puede no ser el único testimonio conservado de la *Comedia*: en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, en Madrid, se conserva un manuscrito titulado *Coloquio de la Magdalena. Trofeo primero del divino amor*.<sup>439</sup> Hasta no examinar el contenido de este documento y confirmar su relación con la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, la *recensio* y sus procedimientos constitutivos<sup>440</sup> no será posible.

Los motivos en los cuales basamos nuestra afirmación de la existencia de un manuscrito [O], del cual procede el documento que presentamos, son los diferentes errores por adición, omisión y sustitución que se encuentran en este último texto conservado.

1. Tal vez los errores que demuestran con mayor eficiencia la intervención de un copista<sup>441</sup> en la transmisión del texto [O], son aquéllos por sustitución. He aquí algunos ejemplos:

a) v. 477                    y el mío venirse a **tierra**

La lección anterior, corregida por el copista, rezaba:

                                  y el mío venirse a **guerra**

El copista toma una pericopa y la transcribe sustituyendo erróneamente la lección correcta por atracción con la palabra rimante previa del verso 474.

---

<sup>439</sup> Véase *supra*, página 52.

<sup>440</sup> Sobre la *recensio* véase Alberto Blecuca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 33-34.

<sup>441</sup> Entiendo por copista no exclusivamente al individuo que, ajeno a la producción de la obra, la transmite, sino también al autor que transcribe su borrador y lo enmienda y se equivoca nuevamente en la reescritura. En este caso, el autor se identifica con cualquier copista en la función de transmisor del texto y es casi imposible al tratarse de un testimonio documental único (como en el caso presente), diferenciar, dentro de la mencionada función transmisora, entre la mano del copista ajeno a la obra y la del copista autor.

- b) v. 1478 **hechemos** la buena barba

La lección equívoca era:

**heche la bu mos** la buena barba

El error se explica por el contexto donde ocurre: las formas verbales previas —verso 1476 *hiere*, verso 1477 *advierde* (ambas en tercera persona del singular)— confunden al copista, quien, al transcribir su lectura del código [O], sigue la tendencia de los dos versos anteriores y sustituye omitiendo el gramema *-mos*, lapsus que corrige enseguida.

- c) v. 2050 **démosle en** buelo tendido

La lección sin corregir era:

**démosle el buelo** tendido

El contexto en que se da la lección equívoca (*démosle, buelo*) provoca una errónea sustitución fonética.

- d) v. 2250 **¿sabes a dónde entraste, a dónde heriste?**

La lección errónea era:

**¿sabes a dónde heriste, a dónde heriste?**

Sustitución por atracción de una palabra parecida en el mismo fragmento leído: el copista leyó la pericopa, la transcribió confundiendo el final de su lectura, regresó a [O] y corrigió.

2. Los errores por adición, mínimos, son asimismo reveladores de la existencia tanto de [O] como de su copista.

- a) v. 1178 **que le asegura** en pasos levantados

La lección previa y equívoca:

**que le a asegura** en pasos levantados

Duplografía fonética, producto de una memorización deficiente de la pericopa y de la vacilante transcripción del copista.

- b) v. 1237 **pretendo que tropiese** en este coco

Se leía:

**pretendo que que tropiese** en este coco

Adición por repetición de una palabra breve en la transcripción del fragmento leído, que corrigió el copista.

- c) v. 2454           (*Sale el APETITO un poco de su lugar.*)

La acotación, con error de adición, decía:

*(Sale el el APETITO un poco de su lugar.)*

La adición de palabras se debe a una memorización confusa por el contexto fonético previo (*Sale*) y una consecuente transcripción deficiente.

3. Los errores por omisión son igualmente escasos. Entre ellos están:

- a) v. 1462           y olvidada la **apariencia**

La lección originalmente decía:

y olvidada la **aparencia**

La haplografía de /i/ es un fenómeno de sustitución por contacto con la pericopa inmediatamente anterior, donde se encuentra una lección similar en la rima del verso 1461: *prudencia*.

- b) v. 2027           quanto en **las almas** de oro

Se leía:

quanto en **almas** de oro

La omisión se da por la presencia contigua de una lección fonéticamente similar al elemento eliminado.

Además de los errores de copia, existen otros elementos que nos hacen sospechar con fundamento en la presencia de un manuscrito [O] y su copista. En primer lugar, un par de correcciones, al parecer sin referentes que las justifiquen como errores de copia, sino como intervenciones voluntarias del mismo.

- a) Una omisión en el texto dispuesto a dos columnas en el folio 61v:

v. 1934           pero de tal guisa

La lección anterior conservaba dos versos más:

pero de tal guisa  
**que an tocado en cruz**  
**y así santifican**

El copista midió mal el espacio para trabajar con el texto a dos columnas; tachó las líneas que excedían sus límites previstos y las retomó de [O] (no sufren modificaciones las pericopas a pesar de ser eliminadas y transcritas nuevamente) para iniciar la segunda columna del folio.

b) Una sustitución particularmente notable:

v. 2374 *(Están ya sentados el AMOR DIVINO y HUMANO en sus dos opuestas tiendas. Cada uno tiene los de su cuadrilla por guarda junto a sí. Por este orden, el APETITO es el mantene- [74r] dor del vando del AMOR PROFANO; tras él se sigue el REGALO, luego el HERROR y después el FUROR, cada uno con su paje de lança que están al otro lado de la silla.)*

La acotación sin sustitución contiene *hadarga* tachado:

*(Están ya sentados el AMOR DIVINO y HUMANO en sus dos opuestas tiendas. Cada uno tiene los de su cuadrilla por guarda junto a sí. Por este orden, el APETITO es el mantene- [74r] dor del vando del AMOR PROFANO; tras él se sigue el REGALO, luego el HERROR y después el FUROR, cada uno con su paje de lança que están al hadarga.)*

El copista interpreta la lección *hadarga*,<sup>442</sup> presumiblemente contenida en [O] para indicar que los pajes están a la izquierda de los mantenedores.

En segundo lugar, algunas peculiaridades en el uso de grafías. En la *Comedia* encontramos <u> con valores consonántico y vocálico; asimismo en el *Asclypiadeum carmen* y en los *Consejos que da el que escriuio estas obras al cartapaçio*. En las *Glosas* y *A las piernas postizas de un quiusidam*, no.

El uso de <z> en la *Comedia* es constante en las formas verbales *hacer, decir y gozar*, pero entre la obra de teatro y los textos de las *Glosas* y el *Asclypiadeum* se observan diferencias en el uso de <z> en los sustantivos *cabeza, fuerza y cenizas*.<sup>443</sup>

<sup>442</sup> “Cierta género de escudo compuesto de duplicados cueros, engrudados, y cosidos unos con otros, de figura quasi ovál, y algunos de la de un corazón: por la parte interior tiene en el medio dos asas, la primera entra en el brazo izquierdo, y la segunda se empuña con la mano ... Servía la Adarga para guarecerse de los golpes de la lanza del enemigo” (*Diccionario de Autoridades*, ed. facs., Madrid, Gredos, 1964, s.v. ‘adarga’).

<sup>443</sup> Estas son las palabras y su incidencia en la *Comedia* y las dos composiciones que la siguen:

<i>Comedia a la gloriosa Magdalena</i>	<i>Glosas, A las piernas postizas</i>
çenizas v. 2055	zenizas
fuerça vv. 76, 135, 189, 222, 228, 1875, 2315, 2470, 2511, 2526	fuerza
cabeça vv. 1220, 1556, 1688, 2100, 2181, 2202, 2241, 2648	cabezera

En prácticamente la totalidad de los casos de equívocos, el copista demuestra su pericia y corrige con oportunidad sus errores de transcripción. Por ello, nuestras enmiendas se reducen al mínimo, afortunadamente.

El aparato de notas es de dos tipos. Uno, de carácter general (aclaración semántica, paráfrasis de segmentos, presentación de entidades extratextuales, etc.),<sup>444</sup> al pie de página. El otro comprende la notación crítica (lecciones de la fuente que no se admitieron en el texto editado, errores del copista, etc.),<sup>445</sup> ésta última colocada como un apartado al final de la *Comedia*.

A fin de mantener la máxima fidelidad al *textus receptus*, pero sin reproducirlo y con la intención de conservarlo en su calidad de testimonio gráfico (a sabiendas de la discusión que significa usar o no el *old spelling*),<sup>446</sup> seguimos los criterios siguientes para dar mayor legibilidad al texto:

- a) Respetamos las contracciones, la vacilación de grafías cultas y, en general, los hábitos ortográficos como la utilización de los grupos <-ll-> por <-rl-> (*dalle* por *darle*, *sustentallas* por *sustentarlas*, etc.); uso de <-ld-> por <-dl-> (*miralde* por *miradle*, *dalde* por *dadle*) y de <qua-> por <cu-> (*quanto* por *cuanto*) y las incorrecciones de <rr> por <r>.
- b) Conservamos los usos, aún equívocos según la norma del español actual, de <b>, <ç>, <s>, <z>, y el uso consonántico de <v> e <i>, cuando ésta equivale a <y>.
- c) Modernizamos la acentuación y puntuación.
- d) Desatamos las abreviaturas constantes: *Œ* = *señor*, *Jhs* = *Jesús*, *Xpõ* = *Cristo*, *Áng.* = *Ángel*, *Chorg* = *Chorus*; así como las muy variables abreviaturas con que se designan los personajes.
- e) Sustituimos <u> consonántica por <v> o <b>, según la norma del español actual. Del mismo modo <j> (/i/ larga) pasa a <i> o <y>, según corresponda.

---

<sup>444</sup> Véase al respecto Luis Astey V., *Procedimientos de edición para la Biblioteca Novohispana*, México, El Colegio de México, 1985, pp. 24-25.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>446</sup> Sobre esta discusión pueden verse ejemplos de posturas a favor y en contra en Juan Fernández Jiménez, "La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos" y en Luis Iglesias Feijoo, "Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos", ambos en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, eds., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 189-194 y 237-244, respectivamente.

- f) Regularizamos el uso de mayúsculas para los nombres propios. Vacilaciones entre usos, como en el caso de *dios* y *Dios*, se uniformizan.
- g) Los versos salteados (“REGALO: Tente amor. ERROR: Rapaz, espera”) se disponen como dos líneas de texto.
- h) Las acotaciones se indican en cursivas y entre paréntesis.
- i) Se emplean corchetes para suplir texto y contener la numeración de los folios.
- j) Se acentúan las formas verbales *á* (*ha*) y *é* (*he*) para distinguirlas de la preposición *a* y de la conjunción *e*.

## COMEDIA A LA GLORIOSA MAGDALENA

### TABLA DE PERSONAJES

AMOR PROFANO <sup>447</sup>	TEMOR
AMOR DIVINO	SILENCIO
MARÍA	TEMPLANÇA
FUROR	AVENTURERO
HERROR	SEIS ÁNGELES, <i>armeros</i>
REGALO	SEIS ÁNGELES
RIGOR	CORO
VERGÜENÇA	CUATRO LANCEROS
APETITO	UNO QUE TOCA EL PÍFARO

---

<sup>447</sup> Esta nómina no aparece en la *Comedia*.

## ARGUMENTO

De agradaros, señores, el cuidado  
 y de alentar el ánimo caído,  
 ya del grave desastre en lo pasado,  
 ya del suseso en la ocasión tenido,  
 es en razón la que nos ha forçado 5  
 a que os avive el gusto removido,  
 aunque en voz vaja y agotada vena,  
 el tropheo de Amor en Magdalena.

Demos un rato el corazón atento  
 y descuidemos, que en el çielo, espero, 10  
 tendrá nuestra esperança en salvamento  
 frustrado el fin del enemigo fiero,  
 que a ser en contra, en alas y aire viento  
 volará el mal, que suele ser lijero.<sup>448</sup>

Y pues se tarda, es bien que por hazerse 15  
 preçiar es ya su flor el detenerse.

Bien sabréis que en María se anidaron  
 dos amores en tiempos diferentes  
 y ambos a dos de su valor llegaron

---

<sup>448</sup> *aire viento ... ser lijero*: "Cosas de viento, o ser todo viento, vale tanto como ser nada" (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de F. C. R. Maldonado, introd. y rev. de M. Camarero, Madrid, Castalia, 1994, s.v. 'viento'; las definiciones siguientes que procedan de esta obra ya no harán referencia a Covarrubias, salvo indicación contraria). Véanse vv. 333-334, 927, 2103-2104.

a heroicas pruebas y hechos excelentes.

20

Los del Amor lascivo en qué pararon,  
quentos son que los saben todas gentes;  
estotros no, que por sus altos modos  
pasan callados y no son de todos.

Digo, pues, que este sitio es el desierto  
de la Phénix de amor,<sup>449</sup> y ésta, Marcella,  
y a estotra mano el celebrado puerto  
do María llegó en feliz estrella,  
y ésta, la cueba adonde el encubierto  
fuego del casto Amor dio la çentella  
que regalada en el sentido pecho  
de lágrimas un mar le dejó hecho.

25

30

Viendo el lascivo Amor su charo nido  
en mano ajena y en poder brioso  
aventajado al suyo, de corrido<sup>450</sup>  
vendrá a ahorcarse deste tronco umbroso.  
Del Regalo y Horror será impedido,

[14r]

35

---

<sup>449</sup> *Phénix de amor*: esta ave fantástica árabe vivía hasta quinientos años; al presentir la muerte, recogía ramas de plantas aromáticas con las que hacía una hoguera donde se inmolaba, avivando el fuego con sus alas, para volver a su anterior esplendor luego de tres días. Según *De Bestiis* de Rabano (siglo XII), el ave confirmaba la resurrección de los justos. Un comentario a la interpretación de Rabano dice: "Arabia significa campestre; Arabia es la vida de este mundo, y los árabes los seglares. Cada justo es único y singular [como el fénix], alejado de toda preocupación de este mundo ... Enciende voluntariamente el fuego con sus alas al calor del sol, pues el justo, con las alas de la contemplación, se inflama al fuego del Espíritu Santo" (*apud Bestiario medieval*, ed. de I. Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1989, pp. 123-124). Para Cantimpré, el fénix "Simboliza a las almas santas que llevan una vida sencilla hacia la Santa Trinidad y firmemente apoyada sobre las cuatro virtudes cardinales: prudencia, templanza, justicia y fortaleza. En su tamaño como el águila, simboliza la elevación de la santa contemplación; con su hermosa cabeza, simboliza la pureza de pensamientos. Su pico empenachado simboliza el doble gozo de la oración ... Su cuello áureo, la esperanza serena que procede de la caridad. El color púrpura en la parte posterior, simboliza la aceptación de la pasión de Cristo mediante la mortificación de la carne" (*"El Fisiólogo" atribuido a san Epifanio seguido de "El bestiario toscano"*, ed. de S. Sebastián, trad. de F. Tejada Vizute, A. Serrano i Donet y J. Sanchis i Carbonell, Madrid, Tuero, 1986, p. 72). San Juan de la Cruz, en el comentario a su *Cántico*, dice: "Mientras más ama [el alma], mayor es su ser, y a medida que crece éste va aumentado su amor, por el que se llega a renovar toda, y a pasar a una nueva manera de ser, así como el ave fénix que se quema y renace de nuevo" (*apud* José M. Gallegos Rocafull, *La experiencia de Dios en los místicos españoles*, México, Editora Central, s.f., p. 597). Cristo se equipara también con el fénix, como en "El Fénix de Amor", de Valdivieso (véase *Teatro completo*, t. 1, pp. 163-205). Véanse vv. 907-909, 2049-2056.

<sup>450</sup> *de corrido*: avergonzado.

que dañando el intento infructuoso,  
 harán al negro Amor<sup>451</sup> de balletero,  
 dar en vender agujas buhonero.<sup>452</sup> 40

Aquí el Silencio se estará en su dura  
 piedra, callado, y el Temor su estancia  
 tendrála aquí, que aquesta es su figura  
 y aqueste el justo fiel de su balança.  
 A este valle saldrán con su costura 45  
 la agradable Vergüença y la Templança,  
 do el nuevo mercader, por bien librado,  
 del severo Rigor será açotado.

Faldas deste collado, en la aspereça  
 de frescas plantas, al ardor del día 50  
 hará el Divino Amor suma franqueça<sup>453</sup>  
 de sus mejores joyas con María.

Lo restante del cuento es ya brabeça,  
 furor, coraje, estruendo y biçarría,  
 donde acudiendo el pecho a su deseo, 55  
 del puríssimo Amor se hará el tropheo.

[14v]

Ella es labor de toda industria<sup>454</sup> agena,  
 do el costo es sumo y nada lo labrado.  
 Supla la devoçión de Magdalena

---

<sup>451</sup> *negro Amor*: "color infausta y triste ...: Negra ventura, negra vida, etc." (s.v. 'negro'). Véanse vv. 1774, 1775 y 1785.

<sup>452</sup> *buhonero*: "El que vende cosillas menudas de tienda, como tocas y bufos" (s.v. 'buhonero'). Este personaje, durante el virreinato, hacía circular mercancías hasta zonas alejadas de los centros de producción, donde era difícil conseguir ciertos artículos. Su presencia se registra muy temprano en Nueva España: "aparece ... desde el siglo XVI pues en 1541 el Cabildo de México dictó medidas contra los numerosos regatones o algemifaos (vendedores ambulantes al menudeo) poco honestos que engañaban a las incautas amas de casa «ansi en los precios como en les dar e bender unas cosas por otras»" (Weckmann, *La herencia...*, p. 493; véase Luis Weckmann, "La Edad Media en México", en *Panorama de la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 19).

<sup>453</sup> *franqueça*: "liberalidad" (s.v. 'franquear'); véase verso 1901.

<sup>454</sup> *industria*: "maña, diligencia y solercia con que alguno hace cualquier cosa con menos trabajo que otro" (s.v. 'industria').

lo que en nuestros descuidos á sobrado,  
y si el verse en Marçella, tierra ajena,  
congoja a algunos, no les dé cuidado,  
que en Marçella ay çien fustas aprestadas  
que los pondrán a tiempo en sus posadas.<sup>455</sup>

60

---

<sup>455</sup> *que en Marçella ... posadas*: dentro de los cuatro topos del exordio que recoge Curtius, uno recomienda evitar la pereza, que emplean autores clásicos como Horacio, Ovidio y Séneca, entre otros (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 135). Cigorondo pide a su auditorio, con una variación del tópico citado, que regrese a su casa y a sus actividades cotidianas al concluir la obra de teatro. Con esta expresión se plantea también un juego de lugares: el de la representación, donde habla el narrador, y el de la no-ficción, al cual se refiere el narrador.

; 2 4

**TROFEO PRIMERO  
DEL AMOR DIVINO EN MAGDALENA**

**ELOGIO PRIMERO**

AMOR DIVINO, SEIS ÁNGELES, VERGÜENÇA, TEMPLANÇA,  
TEMOR y RIGOR, SILENCIO

AMOR DIVINO

Ya que del bien que soy reboça el çielo,  
y como río que rompió la presa  
se va mi ardor comunicando al suelo;

65

[15r]

y una çentella de mi fuego presa  
en lo que es tierra tal efecto ha hecho,  
que es ya digna de Dios tan alta empresa,  
ábrase el relicario de mi pecho,  
salga la voz de Amor, que ése es mi nonbre,  
y hágase todo amor, que ése es mi hecho.

70

Quilate mi valor el ser del hombre  
y quanto es el metal menos subido,  
tanto el extremo de mi fuerça asombre.

75

Probé ventura y ube de hazer nido  
una ves en su seno, y le he dexado  
de esta ves tan en otro convertido,  
que ya contra el raudal arrebatado  
de propios gustos en que naçe y creçe,  
le hago ronper el cuello levantado.

80

- Lo que abrasó por bueno y se le ofreçe  
bello a la vista, al paladar sabroso,  
eso lança de sí, eso aborreçe, 85  
y buelto en fuego sólo aspira, ançioso,  
a aquello que no ve y se le promete,  
sin quedar de la prenda reçeloso.  
Amor que empresas tales acomete,  
[15v] fuego que en tantas aguas más se aviva,<sup>456</sup> 90  
¿qué se pondrá a rendir que no sujete?
- ÁNGEL 1º Divino Amor, tu llama siempre viva  
abrase eternamente nuestros senos,  
a cuyo ardor aun lo que muere, viva.<sup>457</sup>
- ÁNGEL 2º Esos lustrosos çercos que serenos 95  
volver hazemos, y esos resplandores  
que en ellos luçen de influençias llenos,  
Amor Divino, espejos<sup>458</sup> son de amores,  
sellos son tuyos y en su movimiento  
acordados pregonan tus loores. 100
- ÁNGEL 3º Blando Regalo, grave ençendimiento,  
que estendido por quanto poseemos  
das vida a nuestro ser y al buelo aliento.

<sup>456</sup> *Amor que ... más se aviva*: estas aguas pueden tener como primer referente las lágrimas de Magdalena, pero también pueden aludir a las aguas bautismales o a Cristo como el agua viva, según Juan 4: 10-14.

<sup>457</sup> *a cuyo ... viva*: para esta expresión véanse los evangelios —“El que procure salvar su vida la perderá, y el que sacrifique su vida por mí, la hallará” (Mateo 10: 39; asimismo 16: 25); “Pues quien quiera asegurar su vida la perderá; y quien sacrifique su vida por mí y por el Evangelio, se salvará” (Marcos 8: 35); “El que trata de salvar su vida la perderá; en cambio, el que la sacrifica la hace renacer para la vida eterna” (Lucas 17: 33; también 9: 24); “El que ama su vida la destruye, y el que desprecia su vida en este mundo la conserva para la vida eterna” (Juan 12: 25).

<sup>458</sup> *espejos*: “El espejo consultado responde a cada uno puntualmente y con verdad lo que es porque le representa su misma figura, estando perfecto y no alterado ... El espejo es símbolo del verdadero amigo, que, consultado, nos responde verdad” (s.v. ‘espejo’). Véanse vv. 257, 969, 2155.

- ÁNGEL 4º De tus alas las nuestras componemos  
 y arrebatados dellas nos llegamos 105  
 a Dios, en quien por ti nos ençendemos.
- ÁNGEL 5º Aun esas plumas de tus pies tomamos  
 y viendo que asta al hombre te abalanças,  
 tras de ti al hombre nos abalançamos.
- [16r] ÁNGEL 6º ¿Qué inçendio no harás donde te lanças 110  
 con tal hacha<sup>459</sup> en la mano? ¿Y qué victoria  
 no alcançarás si tan buen arco alcanças?  
 O cruz, cabal triumpho de tu gloria,  
 y ella sola tus armas bien vastantes  
 a que vença los siglos tu memoria. 115
- AMOR DIVINO Spíritus, con ésta tendré amantes  
 que en muchedumbre exçedan las estrellas  
 y en firmeça escurescan los diamantes.
- SILENÇIO Dese madero, Amor, saltan çentellas<sup>460</sup>  
 que, aunque por ser Silençio estoy callado, 120  
 se me buelven en lenguas todas ellas.<sup>461</sup>  
 Mío es en hablar ser recatado  
 mas no ser mudo, por la mala espina  
 que da de sí el amor que es muy parlado.  
 Mas quando siente el pecho la divina 125

---

<sup>459</sup> *hacha*: "la antorcha de cera con que se alumbran" (s.v. 'hacha' 1).

<sup>460</sup> *Dese ... çentellas*: continúa la metáfora de la cruz como hacha.

<sup>461</sup> *se me buelven lenguas todas ellas*: referencia a las lenguas de fuego y al don de lenguas ("Se les aparecieron una lenguas como de fuego, que, separándose, se fueron posando sobre cada uno de ellos; y quedaron llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar idiomas distintos, en los cuales el espíritu les concedía expresarse", Hechos de los Apóstoles 2: 3-4).

- flecha en la sangre de Jesús tocada,  
que siempre al blanco con destreça atina,  
¿cómo podrá sufrir estar callada  
la alma que por los ojos vierte el fuego  
que desata la lengua más atada? 130
- [16v]
- VERGÜENÇA
- Eso sé yo, que en el mayor sosiego,  
por más que siento ir sonroseando  
mi humor el rostro entre el templado riego,  
quando más callo y voy disimulando,  
casto Amor, con tu fuerça, al cabo el çielo 135  
de lo que es más secreto me halla hablando.  
Vergüença soy y dízelo este velo  
que traigo puesto al rostro y lo defiende  
contra el rigor del desenbuelto Hierro.  
Mas puríssimo Amor, quando en mí prende 140  
de ese arco fuerte la amorosa flecha,  
sentido y lengua suelta, aviva, ençiende.
- TEMOR
- Es el recato muy de mi cosecha  
porque soy el Temor, Señor, unido  
siempre contigo en amistad estrecha, 145  
que amor para con Dios, si no anda asido  
a un temor que respete al que se ama,  
no es amor sino humor desvaneçido;<sup>462</sup>  
pero quando en mis venas se derrama  
un rayo de ese sol<sup>463</sup> que traes contigo, 150  
siento un ardor que a libertad me llama,
- [17r]

---

<sup>462</sup> *humor desvaneçido*: "Hacer vano; desvanecemos a uno loándole demasiado y adulándole" (s.v. 'desvanecer').

<sup>463</sup> *un rayo de ese sol*: en las imágenes de san Ignacio de Loyola, lo vemos con un Santísimo resplandeciente que simula un sol y dentro del mismo se encuentra el monograma de la Compañía. Quizá este sol sí fue pensado

y entre la muerte y áspero castigo  
de el cuchillo final me inçito y muevo  
a no dar a otro amor profano abrigo.

TENPLANZA

Por ti la rienda al Apetito llevo  
corta en la mano y sólo lo bastante  
al sustento común es lo que apruebo.

155

Soy la Tenplança, Amor, bien inportante  
a hazer firme tu real promesa

y a dar pureça al çeestial amante;

160

y al hombre, roto el yugo que así pesa  
del torpe<sup>464</sup> gusto, le hago tan idalgo,  
que llega a dalle Dios silla en su mesa.

RIGOR

Pues no soy, dulce Amor, quien menos valgo  
en tu casa, pues soy el que primero,  
la espada en mano, a los peligros salgo,  
que, como sabes, el Rigor severo  
me an dado en nonbre y, para serlo, armado  
ando a tu sueldo pero no de azero:

165

[17v]

aquestas çerdas son mi arnés transado  
y estos ramales,<sup>465</sup> cortadora espada  
con que anda tu partido asegurado.

170

AMOR DIVINO

O hechuras de Amor, gente engendada  
al calor de mi llama y por quien ella  
viene a ser defendida y amparada,

175

---

como parte del montaje escénico de la obra.

<sup>464</sup> *torpe*: “significa el sucio y de malas costumbres ...; y *torpeza* es lo mesmo que bellaquería y bajeza” (s.v. ‘torpe’).

<sup>465</sup> *ramales*: “con los cabos de los cabestros o de sogas cuando a la fin se dividen, y son como ramos; ... y de cualquier otra cosa torcida que se divide al cabo” (s.v. ‘rama’). Se trata de disciplinas.

que la Vergüença en rostros siempre bella,  
 el discreto Silençio, el Temor justo,  
 la Templança y Rigor que naçe della,  
 fructos son nivelados a mi gusto  
 con que hago de tierra se levante  
 al çielo un pecho en el obrar robusto.

180

Y por vosotros quiero se adelante  
 mi ardor con tales llamas en la tierra,  
 que al çielo admire y al infierno espante.

Ya veis quán en su punto va la guerra  
 que muevo en contra del Amor Profano  
 de carne y sangre, y quánto en él se ençierra,  
 y cómo siempre fue deste tirano  
 todo el valor y fuerça alcançar brío  
 de la flaca mujer en pecho vano.

185

[18r]

190.

Pues una, con quien más su señorío  
 ufano dilató, quiero que sea  
 la mejor parte del triumpho mío.

VERGÜENZA

¿Una sola, Señor? De mil campea  
 la virgen sangre en plaças ya vertida  
 con que el çielo en tu nonbre se librea,  
 que de la cruz la gloria conoçida  
 y tu valor en ella, consagradas  
 a tu pureça, en ella dan la vida.

195

Y da ya asombro al mundo que esforçadas,  
 débiles niñas burlen<sup>466</sup> de la muerte  
 de un hombre muerto en cruz afiçonadas.

200

AMOR [DIVINO]

Que en tiernas niñas mi valor despierte

---

<sup>466</sup> *burlen*: en el sentido de engañar a la muerte.

		133
	esfuerço que al humano se aventaje no es el tiro mayor deste arco fuerte.	205
	El mismo coraçón que en omenaje tubo el laçivo Amor, ése el tropheo mío á de ser y su mayor ultraje, que ya sabréis el caudaloso empleo	
[18v]	que en Palestina hize en feliz ora que así el efecto me acudió al deseo.	210
	¿Vistis al fin la que, a su honor deudora, de sí en Jerusalén hazía alarde, de el castillo de Magdalo señora?	
	¿Vistis la alma despierta al bien cobarde, véstisla arder y el fuego que enprendía, y agora veis trocado el fuego en que arde?	215
ÁNGEL 1º	Vimos, Divino Amor, en sólo un día milagros mil debidos a tu mano y obrados en el pecho de María.	220
ÁNGEL 2º	Vimos un coraçón, antes profano, sólo a la voz que a ti da fuerça, herido, lebantar la postema <sup>467</sup> y quedar sano.	
SILENCIO	Vimos de una mujer el no creído esfuerço en dar creençia al que, en su pecho, ató la lengua y desató el sentido.	225
ÁNGEL 3º	Vimos el nuevo lavatorio hecho con agua de ojos, donde los cabellos	

---

<sup>467</sup> *postema*: "hinchazón que suele criar materia, abrirse y hacer llaga" (s.v. 'apostema' 2).

- ubieron de servir tan a provecho.<sup>468</sup>
- ÁNGEL 4º  
[19r] Vimos quedar los instrumentos bellos,  
de antes perdidos, tanto mejorados  
quanto a mejor altar supo ofreçellos. 230
- ÁNGEL 5º  
¿Qué más se puede ver? Vimos cuidados,  
ponçoña en almas, bienes de difuntos<sup>469</sup>  
por bienes ya en Jesús depositados.<sup>470</sup> 235
- ÁNGEL 6º  
O dulce Amor, qué enamorados puntos  
los de esa peccadora al gusto fueron  
de los que al caso nos hallamos juntos:  
quando sus ojos lágrimas virtieron,  
que porque fuesen más se las doblamos, 240  
quando el sepulcro y no la prenda vieron,  
la causa del dolor le preguntamos;  
dionos en un suspiro la respuesta  
que estaba por dezir, se le invidiamos.<sup>471</sup>
- AMOR [DIVINO] Pues esa misma, amigos, está puesta 245  
en venir a vertir a este desierto  
de lágrimas y amor lo que le resta,

<sup>468</sup> *Vimos ... a provecho*: referencia a Lucas 7: 36-50 y Juan 12: 1-8, quienes exponen la unción de Jesús por la pecadora.

<sup>469</sup> *bienes de difuntos*: "En las que fueron nuestras colonias, los de españoles y extranjeros que morían en Ultramar y cuyos herederos se hallaban ausentes" (Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1958, s.v. 'bien'). Puede imaginar uno los problemas y corruptelas que habría en el reclamo de estos bienes.

<sup>470</sup> *bienes de ... Jesús depositados*: el alma se considera un objeto de valor: en manos incorrectas, le sucederá lo que a los bienes de difuntos; asegurada, en cambio, a la custodia de Cristo, está respaldada por un fiador extraordinario.

<sup>471</sup> *de los que al caso ... le invidiamos*: "María [Magdalena] estaba llorando afuera, cerca del sepulcro: Mientras lloraba, se agachó sobre el sepulcro, y vio a dos ángeles de blanco, sentados, uno a la cabecera y el otro a los pies, en donde había estado el cuerpo de Jesús.// Ellos le dijeron: «Mujer, ¿por qué lloras?» Les respondió: «Porque se han llevado a mi Señor, y no sé dónde lo han puesto»" (Juan 20: 11-13).

- que aunque á pasado el viejo desconçierto,<sup>472</sup>  
 no quiere se le vaya mal llorado,  
 ya que el estrago al menos fue bien çierto. 250
- [19v] Y así, con ansias de Jesús, su amado,  
 segura se hallará en una cavada  
 peña, lugar a mi tropheo dado,  
 pues por treinta y tres años prolongada  
 de una mujer la vida haré que sea 255  
 sólo en gustos de amor alimentada,  
 siendo ella espejo al mundo donde vea  
 lo que es la fuerça del Amor Divino  
 en el que sólo en lo que es Dios se enplea.  
 Mas porque el torpe Amor, desto adivino, 260  
 no toque este lugar con su veneno,  
 çiéguensele los pasos al camino.
- Pudenciana es lo mismo que Vergüença  
 Pudenciana,<sup>473</sup> a ti toca el cuidadoso  
 recato y desta selva el primer paso  
 que es, aunque en soledad, menestero. 265  
 Y aunque parezca ser de poco caso  
 silencio en el desierto, pues de suyo  
 se está el callar do la habla es tan acaso;  
 esa ves que acontezca será tuyo,  
 cuerdo Silencio, el muro donde opuesto 270  
 te halle al tirano, al vil lenguaje suyo.
- [20r]
- RIGOR Con las armas a punto estaré presto,  
 Divino Amor, a dar debida quenta  
 conforme a la inportançia de mi puesto.

---

<sup>472</sup> *desconçierto*: "No estar en lo cierto, andar engañado" (s.v. 'cierto').

<sup>473</sup> *Pudenciana*: de *pudens*, -ntis: pudoroso, reservado, discreto.

- TEMLANZA                      Tus tropheos, Amor, tomo a mi cuenta,<sup>474</sup>                      275  
que en ramas do florece la tenplança  
ave que pica en carne no se asienta.<sup>475</sup>
- TEMOR                              Yo tendré al justo el fiel de la valança,  
que quien el salto teme de la ofensa,  
jamás çiego al engaño se abalança.                      280  
Y aunque en María sobra la defensa,  
como quien a la luz de tal maestro  
ronpió del çiego Herror la niebla densa,  
con todo, el acudir al cargo nuestro  
es deuda nuestra, en más de que el ratero                      285  
lasçivo Amor es en astuçias diestro.
- AMOR [DIVINO]                      Alerta, pues, y cada qual artero  
vele en su puesto, y porque ya en Marçella  
al transmotar del sol raya el luzero,<sup>476</sup>  
y mi dulce María a aquesa estrella                      290  
[20v] nocturna aguarda, cómoda a su intento,  
porque açierte a venir, vamos por ella,  
que, espíritus, las alas dando al viento,  
carro triumphal haréis donde segura  
venga conmigo al señalado asiento,                      295  
y porque se colme y la ventura  
cresca deste desierto consagrado  
al trato que á de ser en él de dura,<sup>477</sup>

---

<sup>474</sup> *quenta*: "Cuidado, incumbencia, cargo, obligación, deber" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'cuenta' 7).

<sup>475</sup> *ave que pica en carne no se asienta*: la Templanza alude aquí a una alegórica ave carroñera, lista para comer el alma muerta por el pecado.

<sup>476</sup> *luzero*: el planeta Venus.

<sup>477</sup> *de dura*: Cervantes usa el término 'dura' en el sentido de 'antigüedad' (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'dura'). En la estrofa 296-298 hay hipébaton: 'cresca la ventura de este desierto destinado desde el principio para los sucesos que ocurrirán en él'.

produzga Amor quanto ay en él plantado:  
 el roble, el fresno, la robusta ençina,<sup>478</sup> 300  
 mas qué no dará Amor siendo tocado  
 al rayo deste sol<sup>479</sup> que a amar inclina.  
 (*Vanse.*)

CHORUS

Qué Amor y qué bien armado,  
 en quien Jesús  
 es la flecha, arco su cruz 305  
 y la aljaba su costado.

Esto sí que es ser amor,  
 donde es de pureça el fuego,  
 las ançias blando sosiego,  
 regalo el dolor mayor. 310

[21r]

Amor que por ser alado  
 va a Jesús  
 y haziendo pausa en la cruz,  
 pone el nido en su costado.<sup>480</sup>

Este es Amor que no cura 315  
 de lo que el tiempo marchita,  
 en quien no pone ni quita  
 interés ni hermosura,

en quien no ay más que un cuidado  
 y ése es Jesús, 320  
 ni más gloria que su cruz,  
 ni más çielo que el costado.

---

<sup>478</sup> *el roble, el fresno, la robusta ençina*: símbolos de fuerza moral y física (Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, trad. de M. Silvar y A. Rodríguez, colab. de A. Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1986, s.v. 'roble', 'fresno', 'encina'). El roble, además, significa constancia, virtud y larga vida (José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986, s.v. 'roble').

<sup>479</sup> *rayo deste sol*: véase verso 150.

<sup>480</sup> *pone el nido en su costado*: la metáfora retoma la alegoría de María como fénix que se acerca al fuego del amor divino para anidar en él.

Esotro inçendio profano  
 no le admitáis, que es veneno,  
 escorpión puesto en el seno 325  
 y en el corazón, gusano.

Ballestero y muy vendado,  
 o buen Jesús,  
 ¿qué va de su arco a tu cruz,  
 de su aljaba a tu costado? 330

[21v]

## ELOGIO SEGUNDO

### AMOR PROFANO, REGALO y HERROR

*(AMOR PROFANO con una çanpoña<sup>481</sup> en la mano y quié-  
 brala.)*

AMOR [PROFANO]

Así, zanpoña, instrumento  
 por inútil bien quebrado,  
 pues mi poder á llevado  
 tras vuestro sonido el viento.

Mas, ¿qué dixé? O, ¿quién condena 335  
 mi çanpoña en mi quebranto?  
 Quedara siquiera el canto  
 para alivio de mi pena.

Tornad, que, si ya no entera,  
 soldaros he qual pudiere, 340  
 aunque ella será, si fuere,  
 quiebra soldada con çera.

---

<sup>481</sup> *çanpoña*: "Instrumento pastoril" (s.v. 'zampoña'). Atributo de la Lisonja y de la Adulación, pues su sonido conduce a quien lo sigue hacia la vanidad y lo pasajero, como el viento (vv. 13-14) o el amor; de aquí que la flauta sea símbolo del engaño (Morales y Marín, *Diccionario...*, s.v. 'lisonja' y 'adulación').

Mas, ay, que el roto asebuche<sup>482</sup>  
jamás llega al ravasón,<sup>483</sup>  
ni en Amor haze algo el son 345  
si no ay coraçón que escuche.<sup>484</sup>

[22r] O çielo, gentil gobierno  
de estrellas, pero ¿qué digo?  
Que si es por quexarme, amigo,  
menos me acude el infierno. 350

Mucho de llamarme Amor  
y darme por çeptro el fuego,  
y al cabo ser risa y juego  
de mis flechas la mejor.

O Furias,<sup>485</sup> la más airada 355  
de vosotras por mí venga  
y el viejo Horror no os detenga,  
que ni soy dios ni soy nada.

Antes el fuego en mi ira  
es lo falso en mi deidad, 360  
que al rayo de la verdad  
se descubre mi mentira.

Amor úbolo en el suelo  
y en el hombre puso nido,  
más ése, una ves caído, 365  
lo que es Amor fuese al çielo.

El ido y el hombre çiego<sup>486</sup>

---

<sup>482</sup> *asebuche*: “olivo silvestre” (s.v. ‘acebuche’).

<sup>483</sup> *ravasón*: de rabaz y éste de rapaz (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. ‘rabaz’). “El niño, por ventura por la inclinación que tiene a querer tomar todo lo que ve y tiene delante” (s.v. ‘rapaz’).

<sup>484</sup> *Mas, ay ... coraçón que escuche*: así como la flauta rota no sirve para conmover al muchacho mañoso, el amor malsano no consigue nada con quien se niega a atender sus insinuaciones.

<sup>485</sup> *Furias*: divinidades encargadas de vengar las faltas contra la ley natural (Arthur Cotterell, *Diccionario de mitología universal*, trad. de V. Villacampa, México, Ariel, 1992, pp. 185-186).

<sup>486</sup> *hombre çiego*: la ceguedad humana tiene aquí relación con la ceguedad moral y espiritual. Este sentido se

[22v]

diéronme el nonbre de Amor,  
siendo a la verdad furor  
naçido en desasosiego.

370

Justo o no mi señorío,  
fuelo, y vasta por raçón  
que la antigua posesión  
hizo ya el derecho mío.

Mas, ay, que en esa adquirida  
gloria se me dio el asalto,  
y nunca de lugar alto  
fue pequeña la caída.

375

¿Cómo, y que la hermosura  
ya no valga? ¿Y el arreo<sup>487</sup>  
se tenga por devaneo?<sup>488</sup>  
¿Y mi aviso por locura?

380

¿Mujer y con pecho esquivo?  
¿Contra mí mis prendas caras?  
¿Y que derribe mis aras  
una simple<sup>489</sup> niña, y vivo?

385

Ya sois, venda inpertinente,  
puestos nublados de enojos  
que an descargado en mis ojos,<sup>490</sup>

---

ejemplifica con el pasaje del discípulo Tomás, que no cree en lo que oye, sino en lo poco que ve (Juan 20: 24-29); lo mismo se observa en el pasaje sobre el camino de Emaús: “Ese mismo día, dos discípulos iban de camino a un pueblecito llamado Emaús, a unos treinta kilómetros de Jerusalén, conversando de todo lo que había pasado.// Mientras conversaban y discutían, Jesús en persona se les acercó y se puso a caminar a su lado, pero algo impedía que sus ojos lo reconocieran” (Lucas 24: 13-35). Véase también verso 587.

<sup>487</sup> *arreo*: “el atavío” (s.v. ‘arrear’ 2).

<sup>488</sup> *devaneo*: “Decir deconciertos [*sic*] por el movimiento causado en la cabeza de algún accidente” (s.v. ‘devanear’).

<sup>489</sup> *simple*: “Hombre simple, en la Escritura, vale hombre sencillo sin ningún doblez, justo y bueno” (s.v. ‘simple’).

<sup>490</sup> *puestos nublados ... descargado en mis ojos*: “Descargar el NUBLADO ... Desahogarse la cólera o enojo de uno con expresiones vehementes” (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. ‘nublado’ 2). La venda de Cupido ha sido motivo de un vituperio tan tumultuoso, que no dejan ver al dueño una camino para reivindicarse.

me çiegan bastantemente;

390

*(Echa la venda por aí.)*

[23r]

y vos, mi aljaba y mis flechas,

mientras halláis mejor dueño,

cuélgoos deste çeco leño

de que debistis ser hechas;

*(Cuelga las flechas y el arco.)*

arco cansado de sello,

395

no os dé la cuerda enbaraço,

que aunque débil para laso,

la hallaré firme en mi cuello;

*(Quita la cuerda al arco.)*

y vos, no por serme humano,

ramo, os rindáis con el peso,

400

que aunque para burlas peso,

para veras soy liviano.

*(Ata la cuerda a un ramo.)*

Ay, dolor, açerba muerte,

que Amor de sí sea homiçida,

mas, ¿de qué presta la vida

405

donde lo más della es muerte?

Suso,<sup>491</sup> pues, miedos afuera

y ahorremos de cuidado,

que Amor, que tanto á robado,

bien es que ahorcado muera.

410

*(Echa el laso al cuello y salen a inpedirle el REGALO y*

*HERROR.)*

REGALO

Tente Amor.

---

<sup>491</sup> Suso: "Desta palabra ... usamos quando queremos dar a entender se aperçiba la gente para caminar o hacer otra cosa" (s.v. 'sus').

ERROR	Rapaz, <sup>492</sup> espera.	
[23v] CHORUS	¡Déxale, muera, muera!	
REGALO	Gentil babera. <sup>493</sup>	
CHORUS	¿Qué va en que viva esa fiera que a tantos la muerte á dado? Y Amor, que tanto á robado, bien es que ahorcado muera.	415
ERROR	Boba, allá, gentil simpleça, ¿sabéis vos lo que es Amor que así dais voçes que muera?	420
CHORUS	¡Muera, muera! Que es hechizero enbaidor, <sup>494</sup> manantial de torpeça, araña en seca corteça, gusano carcomedor; alagüeña <sup>495</sup> bestia fiera que tiene el mundo asolado. Y Amor, que tanto á rrobado, bien es que haorcado muera.	425
AMOR [PROFANO]	O pernicioso Regalo,	430

<sup>492</sup> *Rapaz*: véase verso 344. Esta palabra puede indicar tanto la edad del actor como la edad que aparenta el Amor Profano en escena. Adelante se dice de nuevo que el Amor Profano es un niño (verso 527).

<sup>493</sup> *Gentil babera*: Covarrubias define la voz 'babera' como parte de la armadura, pero de ahí remite a la voz 'baba': "pienso que baba se dijo de bobo". El comentario del Regalo, motivado por la exclamación del Coro, debe entenderse como 'qué notable bobada has dicho', 'qué comentario insensato'.

<sup>494</sup> *enbaidor*: mentiroso (s.v. 'embaír').

<sup>495</sup> *alagüeña*: "El tal acariciador engañoso" (s.v. 'halagüeño').

- [24r] y tú, Error, que así lo herrastis,  
que era bien el que estorbastis  
y lo que abéis hecho es malo.
- REGALO                      Calla ya, que aún en el pecho  
te ciega el vascoso<sup>496</sup> engaño.                      435  
¿No discurriste en el daño  
quando te atreviste al hecho?
- AMOR [PROFANO]                      Discurrí en el daño fuerte  
que en mí y en el mundo causo,  
de que es testigo el aplauso                      440  
con que aprobaban mi muerte.  
Que ya deshecho mi enredo,  
vuestra piedad á servido  
de que Amor ande corrido,<sup>497</sup>  
señalado con el dedo.                      445
- ERROR                      Al menos tus boberías  
bastan para darte trato.  
¡Que Amor a cabo de rato  
se ponga a hazer niñerías!  
Que a servidad de suseso                      450  
dio en tal desesperación,  
si no es que hiziese impresión  
el año seco en tu seso.<sup>498</sup>
- [24v] AMOR [PROFANO]                      Herror, como a ti no toca

<sup>496</sup> *vascoso*: de *bascas*: "las congojas y alteraciones del pecho, cuando uno está muy apasionado o de mal de corazón o de enojo o de otro accidente" (s.v. 'bascas').

<sup>497</sup> *ande corrido*: ande avergonzado.

<sup>498</sup> *seso*: "Tómase seso por el juicio y la cordura" (s.v. 'seso').

		144
	lo que en mí penetra el pecho, vas con la sonda en el hecho a medida de tu voca, y como hombre no es de açero, mal que lastima se siente, y aunque sobra el mal presente es al doble el mal que espero.	455     460
REGALO	Bien, qué ay, ¿ate <sup>499</sup> siquiera tu fértil Chipre olvidado? ¿O el feudo antiguo negado Idalio, Paphos, Çitera? <sup>500</sup> Si esto no, ¿qué te enajena de sentido, rapajejo? <sup>501</sup> Fuera bien tomar consejo con quien templara tu pena.	465
AMOR [PROFANO]	Regalo, qué bien lo parlas. Penas ay que con dezirlas, quantos se alargan a oírlas se acortan a remediarlas.	470
[25r]	No me haze Chipre guerra, ni en Paphos mudança á abido, mas siento vuestro partido y el mío venirse a tierra. Sábese ya lo que es çielo y esto dará a conoçer la vanidad de mi ser,	475    480

---

<sup>499</sup> *ate*: te ha.

<sup>500</sup> *tu fértil ... Çitera*: en estos cuatro lugares se rendía culto a Afrodita. Chipre (Citera o Cerigo) recibió a la diosa recién nacida de las olas. Citera, por antonomasia, es el país del amor.

<sup>501</sup> *rapajejo*: derivado de *rapaz*, véase verso 344.

la inconstancia de mi buelo;  
 que al fin el sangriento palo  
 que llaman cruz, da un ardor  
 que, en ser luz, muestra el Horror,  
 y en ser cruz, daña el Regalo.

485

ERROR

Túrbaste, Amor, de poquito.  
 Nunca otro duende<sup>502</sup> te asombre.  
 No nos quiten lo que es hombre,  
 que si ay hombre, abrá apetito,  
 y éste, por más que ande al freno,  
 corregido, no ay recato  
 tan vivo que más de un rato  
 no alargue el paso<sup>503</sup> a lo ajeno.

490

[25v] AMOR [PROFANO]

Ay, que es en fuerças sobrado  
 este mi competidor,  
 que al fin él es vivo Amor  
 y yo soy Amor pintado.  
 Él es Dios, que es serlo todo,  
 y yo un mal regido afeto,  
 que en metiéndome en aprieto,  
 me puedo poner de lodo.<sup>504</sup>

495

500

---

<sup>502</sup> *duende*: “‘andar como un duende’: aparecerse donde no se le esperaba; o travieso y estruendoso y trastornante” (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. ‘duende’). El Error concibe al Amor Divino como un obstáculo pasajero y que desordena sus acciones, pero se equivoca: el Amor Divino, como se demuestra en la obra, llegó para establecerse permanentemente y cobrar mayor fuerza entre los hombres.

<sup>503</sup> *alargue el paso*: “‘Alargar el paso’ ... Andar o ir de prisa” (*ibid.*, s.v. ‘paso’). El Error cree que al privar a Cupido de Magdalena, el Amor Divino actuó con envidia y dolo, que aprovechó un descuido del Amor Profano para correr donde Magdalena y apropiársela.

<sup>504</sup> *poner de lodo*: “Ponerlo de lodo, estragar o errar el negocio” (s.v. ‘lodo’). “Poner de lodo: En menoscabo y daño” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el maestro Gonzalo Correas*, pról. de M. Mir, ed. de V. Infantes, Madrid, Visor, 1992, p. 630).



con leones y con osos?<sup>508</sup> 525  
 ¿No fue, pues, sobrada hazaña,  
 niño, saberle vencer  
 sin más armas que mover  
 el rayo de una pestaña?  
 Tú, del huerto entre las flores 530  
 y él descuidado en mirar,  
 lo hiziste venir a dar  
 de un horror en mil errores.<sup>509</sup>

ERROR Dime, no fue el raro exemplo  
 [26v] deste Amor y su blasón, 535  
 el único Salomón,  
 arquitecto de su templo.  
 Pues de tus victorias raras  
 fue hazer que, a vistas del cielo,  
 las rodillas por el suelo, 540  
 pusiese incienso a tus aras.<sup>510</sup>

AMOR [PROFANO] Ay, que todo aqueso es viejo

<sup>508</sup> *con leones y con osos*: "David le respondió [a Saúl]: «Cuando estaba guardando el rebaño de mi padre y venía un león o un oso y se llevaba una oveja del rebaño, yo lo perseguía y lo golpeaba y se la arrancaba. Y si se volvía contra mí, lo tomaba de la quijada y lo golpeaba hasta matarlo. Yo he matado leones y osos»" (1 Samuel 17: 34-35).

<sup>509</sup> *¿No fue, pues, ... mil errores*: "Una tarde, después de haberse levantado de la siesta, se paseaba David por la terraza del palacio, y desde allí vio a una mujer que se bañaba. Era una mujer muy bella. David ordenó que averiguaran quien era, y le dijeron: «Es Betsabé, esposa de Uriás, el heteo». La mandó a buscar, la trajo a su casa y se acostó con ella cuando acababa de purificarse de sus reglas. Después ella volvió a su casa. Pero quedó embarazada y se lo comunicó a David" (2 Samuel 11: 2-5). A partir de entonces, David, buscó el modo de matar a Uriás; finalmente encontró la manera de abandonarlo en lo más peligroso de una batalla, donde Uriás fue asesinado. David pudo entonces tomar por esposa a Betsabé.

<sup>510</sup> *Pues de ... tus aras*: "Salomón amó, además de la hija de Faraón, a muchas mujeres extranjeras: moabitas, sidonias, amonitas, edomitas y heteas. Eran de aquellos pueblos a propósito de los cuales Yavé había dicho a los israelitas: «No se unan a ellas, ni ellas a ustedes, pues ellas los inclinarán hacia sus dioses». Pero Salomón se enamoró de ellas: tuvo 700 mujeres que eran princesas y 300 concubinas.// Ellas fueron la causa de que se desviara; pues, en su ancianidad, sus mujeres lo llevaron tras otros dioses y ya no fue sincero con Yavé, como lo había sido su padre David" (1 Reyes 11: 1-4).

y en tiempo donde ese Amor  
 lo estremado en su valor  
 lo ençerraba en su consejo. 545

Mas ya soltó la represa  
 de su infinito poder,  
 a quien es fáçil vençer  
 la más difiçil empresa.

¿Sabéis qué es aberse estado 550  
 Dios allá en su ser cubierto,  
 o hazerse hombre, o ser muerto  
 a los ojos de su amado?

[27r]

Es aber dado en el modo  
 a su intento el más bastante 555  
 para sacarle triumphante  
 su Amor en todo y por todo.

Porque ¿qué rayo de luz  
 abrá de más calidades  
 para rendir voluntades 560  
 que un amante puesto en cruz?

Y así, lo que me retira  
 a que acobardado huya  
 es ver la verdad por suya  
 y por nuestra la mentira. 565

REGALO

No te acobarden verdades,  
 que, aunque eso es lo verdadero,  
 por ser de cruz el sendero  
 tiene mil dificultades.  
 Que, como ves, esa palma<sup>511</sup> 570

---

<sup>511</sup> *palma*: símbolo de victoria, regeneración e inmortalidad —Jung vio en ella un símbolo del alma. También símbolo de la resurrección (las palmas de Ramos); como símbolo del martirio, representa la inmortalidad del alma y su resurrección (Morales y Marín, *Diccionario...*, s.v. 'palma'). Un emblema de Alciato —el treinta seis en la edi-

de enpinada toca al çielo,  
y en el hombre de más buelo  
ay cuerpo que apesga<sup>512</sup> el alma.

AMOR [PROFANO]

O, que esa altivez, amigo,  
tiene tal virtud en sí 575

[27v]

que quanto ay lo trae tras sí  
y lo levanta consigo;

y por más que le resista  
del cuerpo el buelo tardío,  
pone en las almas tal brío 580  
que se nos pierden de vista;

y aunque renueve la pena  
que en este extremo me á puesto,  
baste por testigo desto  
mi antiguo bien: Magdalena. 585

Dixe antiguo y dixе bien,  
pues mientras triumphé en sus ojos,  
me llevaba por despojos  
la flor de Jerusalén;  
pues, quando ufano en mi suerte 590

la daba por más rendida,  
hallé que en ella fue vida  
lo que para mí fue muerte.

Quise en los ojos salvarme  
do triumphé, y ellos virtieron 595

[28r]

tal raudal, que me hizieron  
dexarlos por no anegarme.

---

ción de 1608 (*Emblemas*, p. 309), el veinticuatro en la edición de 1542 (*Emblematum...*, pp. 64-65)— se titula “Que se ha de resistir a lo que apremia”: el dibujo es una palma inclinada por el peso de un joven que cuelga de ella. Véanse vv. 847, 1308, 2041, 2435, 2474, 2697.

<sup>512</sup> *apesga*: “Es hacer una cosa peso colgando de otra, y así se dice de peso” (s.v. ‘apesgar’).



		151
	donde apenas á dexado siquiera un altar por mío.	620
REGALO	Esos, niño alado y ciego, baibenes son de fortuna, que si no llueve a esta luna, con otra sobrar� el riego.	625
	Y aunque Marçella es de lomo, <sup>515</sup> desde el ethiope al seita <sup>516</sup> de tus aras no se quita la mirra, el bálsamo, amomo. <sup>517</sup>	
ERROR	Ara, <sup>518</sup> Amor, destas batallas se nos aparejan çiento y dellas el vençimiento está en saber sustentallas.	630
	Si tus llamas no admitiere el coraçón de María, t� está firme en tu porfia y valga lo que valiere.	635
[29r]		
REGALO	Valdr� el salir con victoria, y hallando oportunidad	

---

<sup>515</sup> *Y aunque Marçella es de lomo*: no entiendo el sentido de esta línea.

<sup>516</sup> *seita*: tal vez corrupción de *scita* o *escita*, pueblo que se menciona sólo una vez en la Biblia, siempre de acuerdo a la traducción que se maneje: "donde no hay griego, ni judío, circuncisión ni incircuncisi n, bárbaro ni escita, siervo ni libre, sino que Cristo es el todo, y en todos" (Colosenses 3: 11; *La santa Biblia*, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960). La región que ocuparon los escitas —provincia romana oriental de Escitia— quedaba limitada por el Danubio al noroeste y, al este, por el Ponto Euxino (véase verso 1864).

<sup>517</sup> *amomo*: "Especie de árbol preciosísimo, que algunos piensan ser el de la canela ... En la Sagrada Escritura hay mucha mención del cinamomo, y se cuenta entre una de las cuatro especies aromáticas, de las cuales se hacía el preciosísimo unguento o perfume que se gastaba en el tabernáculo, y la arca" (s.v. 'cinamomo').

<sup>518</sup> *Ara*: confusión de líquidas en la interjección *hala*, usada para dar aliento o prisa. Véanse también los vv. 1373, 1495 y 1722.

		152
	para herir la voluntad,	640
	haz el tiro en la memoria:	
	tráele algunas de las cosas	
	en tienpos atrás pasadas,	
	que éstas, bien representadas,	
	suelen ser más pegajosas.	645
ERROR	Entra por lo que solía	
	alegrarle el sordo paso, <sup>519</sup>	
	que aora es tiempo en que haze al caso	
	un poco de hipocresía.	
	Y porque al seguro en carne	650
	do hallares menos recelo,	
	sed de espíritu el señuelo,	
	que de aí se dará en carne.	
AMOR [PROFANO]	Por más capas y encubiertas	
	que lleve, amigos, no vienen	655
	a quento, porque nos tienen	
	tomados todos los puertos;	
[29v]	que pasa más adelante	
	este Amor en sus intentos,	
	pues aun a los pensamientos	660
	pone muros de diamante.	
	Pretende triumphar ufano	
	contra mí en esta mujer,	
	y hala sabido poner	
	en soledad de su mano,	665
	do el casto Temor la salva,	
	Vergüença es guarda mayor,	

---

<sup>519</sup> *sordo paso*: referencia a Magdalena, quien no se percataba o no hacía caso, ensordecida por el vicio, de las consecuencias que causaba a su paso con sus pecados.

y la Tenplança y Rigor  
 tienen el quarto del alba.<sup>520</sup>

- REGALO                      Sola y mujer, ¿y acobardas?                      670  
 Buela de aquí en cas de el Miedo,  
 que sólo que asome un dedo  
 dará en tierra con las guardas.
- Y la Hambre mal sufrida  
 nosotros te la traeremos,                      675  
 que a esto está, como sabemos,  
 sujeta la humana vida.
- [30r] AMOR [PROFANO]      Miedo y Hambre valen nada  
 contra este Amor cuio brío,  
 en el paso más sombrío,                      680  
 pone un alma asegurada.
- De esos dos ya me he valido,  
 y Hambre y Miedo en Magdalena  
 no fueron más que en arena  
 grano sembrado y perdido.                      685
- ERROR                              Amor, no me persuado  
 que en mujer no haga efecto  
 lo que es gala a que el afecto  
 les es de suyo inclinado.
- Si quieres dar en lo cierto                      690  
 hazte, amigo, buhonero,  
 que con galas me prefiero  
 a darte entrada al desierto.

---

<sup>520</sup> *alba*: “Esplendor, mujer hermosa” (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. ‘alba’ 6). El “quarto del alba” será entonces la cueva de Magdalanea.





que el morir será el remedio  
más seguro.

[31v]

### ELOGIO TERÇERO

MARÍA, 6 ÁNGELES

*(Éntrase MARÍA en su cueba y alrededor los 6 ÁNGELES.)*

CHORUS

En un peñascoso asiento  
que mira al rojo paraje,  
do el sol de su luz las velas 740  
despliega al nuevo viaje;  
do la hiedra siempre verde<sup>529</sup>  
trepando por los jarales<sup>530</sup>  
con otras plantas que enreda,  
hazen un fresco boscaje; 745  
donde un murmullo apaçible  
deslisa en los pedregales  
y al son de las sordas aguas  
cantan las parleras aves,  
ay una cueba enbebida 750  
entre fuego y pedernales,  
hecha para llorar culpas  
que en risas que matan nacen,  
y en ella el bien de Jesús,  
si entre peñas tanto cabe, 755

[32r]

<sup>529</sup> *hiedra siempre verde*: la hiedra es símbolo de la supervivencia.

<sup>530</sup> *jarales*: "jara significa una mata conocida ... y ... xaral el lugar donde nace" (s.v. 'jara').

la estremada en los amores,  
si lo que es amor se sabe:

la peccadora María,  
que quiere en secos sarçales  
con lágrimas prender fuego  
que de allí en las almas salte. 760

Toda absorta y sus dos ojos  
hechos mar. Los çelestiales  
la miran, callan y enbidian  
lágrimas que tanto valen. 765

Buelta en sí, dio un ‘ay’ que al çielo  
suspendió y abraçó el aire.

*(Dize agora MARÍA:)*

[MARÍA] Ay, Jesús, mi dulce amor,  
qué sabe el que a ti no sabe.

Fuego ençendido en Sión  
y que en Jerusalén arde.<sup>531</sup> 770  
O fiestas, que començadas  
no ay temor de que se acaben.

[32v] *(Repite el CHORO lo que dixo MARÍA y prosigue así:)*

[CORO] Jesús, y quedó suspensa,  
que a la voz retumbó el valle; 775  
los espíritus se encojen  
y ella torna al punto de antes.

MARÍA Ojos, lo que deseastis  
se os ha en ventajas cumplido:

---

<sup>531</sup> *fuego ençendido ... Jerusalén arde:* Sión representa la ley del Antiguo Testamento, donde se anuncia o se enciende la llama de la esperanza salvífica. Jerusalén, en cambio, representa la nueva ley de amor, donde Cristo es la “luz del mundo”, la llama que arde.

veis aquí el lugar pedido,  
ved a lo que os obligastis. 780

Soledad ya la tenéis,  
que os divierta no lo siento;  
alto, pues, dé el pensamiento  
lágrimas que derraméis. 785

Hasta agora el bien ajeno  
os tuvo algo en sí ocupados.  
Ya se acabaron cuidados  
y el vuestro sólo es el bueno.

Y advertid que debe estar 790  
el cielo suspenso a ver  
si quien las supo hazer,  
las sabe también pagar.

[33r]

Al peso en vuestros antojos  
fueron en Dios las ofensas, 795  
pues si an de ser recompensas  
lágrimas, poco sois, ojos.

Ni sé destas que os vastassen  
si no es que en sangre mis venas,  
quando corriesen más llenas, 800  
en vosotros reventasen.<sup>532</sup>

De ofensas cuál sea el descargo,  
ojos, mi amado Jesús  
os lo muestra muerto en cruz  
por las que tomó a su cargo; 805  
do le vistis y le vi,  
si aquesto a entranbos disculpa,  
tan teñido en vuestra culpa,

---

<sup>532</sup> *si no es que ... reventasen*: los ojos enrojecidos por el llanto son también atributo de san Pedro: "on assurait que [il] ... avait pleuré sa faute tous les jours pendant sa vie entière: aussi avait-il les yeux injectés de sang" (Mâle, *L'Art religieux...*, p. 66).

tan disfigurado en sí.

[33v]

Ay, ojos, ya que pudistis  
en culpas quanto intentastis,  
sepa el mundo que llorastis,  
pues sabe que le ofendistis.

810

Y si al lugar atendierdeis,  
sacaréis dél que el intento  
es que os sirvan de sustento  
las lágrimas que virtierdes.<sup>533</sup>

815

Ojos, pues en fuego ardéis  
y a mí me va el sustentarnos,  
ya sé el sustento que daros:  
llorad, sustentarnos heis.

820

*(Repíte el CHORO esta copla siempre que se dize.)*

Ojos, el divino ardor  
a donde prende asegura,  
y como es fuego allí dura  
donde halla propio humor,  
y pues éste le tenéis  
de cosecha, y sustentarnos  
me inporta, no sé rogaros,  
ojos, más de que lloréis.

825

*(CHORUS repetir.)*

[34r] ÁNGEL 1º

O qué ocasión, qué requesta,<sup>534</sup>  
espíritus, nos perdemos,  
destas lágrimas gozemos  
que es agua de ángeles ésta;

830

<sup>533</sup> El verso tiene rima diferente a la que exige la estrofa.

<sup>534</sup> *requesta*: "vale demanda y petición" (s.v. 'recuesta' 3).

y sonnos tanto mejores  
 quanto lo es el naçimiento,  
 que en ángeles son sustento  
 lágrimas de peccadores.

835

ÁNGEL 2º

O María, hecha mar  
 do el Divino Amor navega  
 y en quien quando a puerto llega,  
 espera más se engolfar;  
 cuyos ojos, fuentes hechos,  
 paso al piélagos<sup>535</sup> le son,  
 que para ir al corazón  
 quiere le sirvan de estrechos.

840

845

ÁNGEL 3º

Cómo es la victoria rara:  
 llevan del tropheo la palma,  
 el sentimiento en el alma,  
 las lágrimas en la cara;  
 gotas que en el pecho cavan  
 y al corazón van derechas,  
 que culpas por ojos hechas  
 con aguas de ojos se laban.

[34v]

850

ÁNGEL 4º

Teme el alma y desfallece  
 por la fealdad de su mal,  
 y puesta ante el tribunal  
 suspira, llora, enmudeçe;  
 mas quando en la voz ay mengua  
 por el vergonçoso enpacho,<sup>536</sup>

855

---

<sup>535</sup> *piélagos*: "Lo profundo del mar ...; por translación llamamos piélagos un negocio dificultoso de concluir, que no le halla pie el que entra en él" (s.v. 'piélagos').

<sup>536</sup> *enpacho*: "Cortedad, vergüenza, turbación" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'empacho').

		161
	para salir con despacho <sup>537</sup> las lágrimas tienen lengua.	860
ÁNGEL 5º	O holocausto, o vivo exemplo, o açierto en sacrificar quando el olor del altar brota en las lumbres del templo.	865
	O coraçón llamas hecho, que si en fuego el humo es muestra, en ti ese humor nos adiestra <sup>538</sup> al fuego que arde en el pecho.	
[35r] ÁNGEL 6º	O lágrimas cuyo olor nos dan olores de vida, y de la graçia adquirida nos dexan çierto sabor, que ellas son cera en el cirio, para dar fruto buen riego, y en el coraçón más ciego las lágrimas son colirio.	870     875
ÁNGEL 1º	O racimos de ámbar fino que en vides de oro brotáis, y el liquor que distiláis haze de ángeles el vino. Las dos mexillas vañarlas podéis, que a los dos os va, ojos, pues al fin vendrá vuestro Jesús a enjugarlas.	880      885

---

<sup>537</sup> *despacho*: "Concluir con expedición y brevedad" (*ibid.*, s.v. 'despachar' 9).

<sup>538</sup> *nos adiestra*: nos encamina.

- ÁNGEL 2º                      O corazón, que así subes  
    tan apartado de aquí,  
    dando estas gotas por ti  
    de los ojos en las nubes.
- [35v]                              Van entre pena y consuelo                              890  
    las lágrimas en aumento  
    y el arca del testamento  
    toca sobre ellas al cielo.<sup>539</sup>
- ÁNGEL 3º                      Almas, aquí os ofrezcemos  
    de Siloé la piscina,                                      895  
    que para ser medicina  
    no aguarda que la toquemos.<sup>540</sup>
- ÁNGEL 4º                      Coged, en vuestra ventura,  
    lágrimas en Dios vertidas  
    y si tubierdes heridas                                      900  
    este bálsamo las cura.
- ÁNGEL 5º                      Ya brota nueva çentella,  
    buelve en sí. Calla, atendamos,  
    y es bien no nos descubramos

---

<sup>539</sup> *y el arca ... al cielo*: se refiere al arca de Noé.

<sup>540</sup> *Almas, aquí ... la toquemos*: confusión de referencias. Aunque en Siloé un ciego quedó sano —“Al decir esto, [Jesús] hizo un poco de lodo con tierra y saliva. Untó con él los ojos del ciego y le dijo: «Anda a lavarte en la piscina de Siloé (que quiere decir el Enviado)». El ciego fue, se lavó, y cuando volvió veía claramente”, Juan 9: 6-7—, era la piscina de Betesda a la que bajaba un ángel para tocar sus aguas —“Hay en Jerusalén, cerca de la Puerta de las Ovejas, una piscina de cinco corredores llamada Betesda en idioma hebreo. Bajo los corredores yacía una multitud de enfermos, ciegos, cojos, paralíticos, esperando que el agua se removiera. Porque el ángel del Señor bajaba de vez en cuando y removía el agua. Y el primero que se metía cuando el agua se agitaba, quedaba sano de cualquier enfermedad”, Juan 5: 2-4. Con esta referencia se alude de nueva cuenta a la ceguera espiritual.

para mejor gozar della.<sup>541</sup>

905

ÁNGEL 6º

Gozemos, y en su sosiego  
sus alas la Phénix tienda  
con que renueve y encienda  
para más vida su fuego.<sup>542</sup>

[36r] MARÍA

O numeroso riego,  
si a este paso en mi rostro perseveras,  
acudiendo a mi ruego,  
en esta soledad, estas riberas  
llenas de nuevo fruto,  
darán al cuerpo el natural tributo.

910

915

Jesús, mi confiança,  
aunque en tu seno el alma se apacienta  
tiene estrecha aliança  
con el cuerpo y su vida está a su quenta,<sup>543</sup>  
y el dalle con qué pueda  
llevar el peso sin rendirse es deuda.

920

Dulçe Amor, a este nido  
truxiste a esta tu tórtola llorosa,  
y de sólo el sonido  
de tu nonbre, la sierpe venenosa<sup>544</sup>  
dexó el antiguo asiento  
dando sus alas y el veneno al viento;  
y del cobarde miedo

925

---

<sup>541</sup> *Ya brota ... gozar della*: a partir de esta estrofa Cigorondo crea una semiescena —considerada como esencial del teatro barroco (Granja, *Del teatro...*, pp. 21-22)— donde los ángeles y María quedan en espacios separados.

<sup>542</sup> *Gozemos ... su fuego*: María, la fénix, aviva el amoroso fuego purificador al reanudar su llanto.

<sup>543</sup> *a su quenta*: véase verso 275.

<sup>544</sup> *sierpe venenosa*: alusión a la serpiente del Paraíso y la caída de Eva (Génesis 3: 1-15). María Magdalena es considerada la segunda Eva.

- [36v] deshiziste la sombra, y dentro el pecho  
derramaste el denuedo 930  
y vigor suficiente al arduo hecho,  
pues no es menos tuyo  
acudir a este cuerpo en lo que es suyo.  
Bien sé que si amoroso  
te dignases, Señor, de que gozase 935  
el corazón ancioso  
de tu presencia, aquésa le vastase  
a que, en dulçor bañado,  
llevase el cuerpo tras de sí enbriagado.  
Esa tu roja fuente 940  
que manó amor delante de mis ojos,  
Jesús, es suficiente,  
puesta en mis labios a vertir despojos,<sup>545</sup>  
aunque el ardor natío<sup>546</sup>  
que aflige el gusto le matase el brío.<sup>547</sup> 945  
Mas pues todo obedeçe  
a tu inmenso poder, y por más duro  
que el peñasco pareçe,  
se rindiría a dar el licor puro  
con que refrigerase 950  
el rostro; aquí holgaría que manase.  
*(Corre de rrepente una fuente de la peña.)*  
O sumo bien, largueça

---

<sup>545</sup> *Esa tu roja fuente ... puesta en mis labios*: María Egipcíaca y Magdalena fueron baluartes del dogma de la transustanciación, referido en estos versos por la sangre-vino que mana del costado herido de Cristo. Se representa a ambas santas en varias obras de arte mientras reciben "su última comunión con la presencia real de Cristo en la Eucaristía" (Warner, *Tú sola...*, pp. 305-306).

<sup>546</sup> *ardor natío*: un sintagma de gran parecido se encuentra en *La conversión de la Magdalena*: "de aquel ardor nativo" (Malón de Chaide, *La conversión...*, t. 1, p. 58, v. 7).

<sup>547</sup> *a vertir despojos ... le matase el brío*: basta con rozar la herida de Cristo para que inunde el alma de la pecadora y la limpie de toda mácula, aunque luego la gravedad de los antiguos pecados cieguen la fuente milagrosa.



el fruto que esperaban mis ançiosos  
 ojos en derramarlas, 980  
 y así es más ganancia el no estorbarlas.

ÁNGEL 1º

Dulçissima María,  
 este estorbo de lágrimas represa  
 será, que él alegría  
 hará en los senos de tu alma impresa, 985  
 de donde de oprimidas,  
 caigan después mayores avenidas.

[38r] MARÍA

Gozo será bastante,  
 alados mensajeros de mi esposo,  
 guarda bien importante 990  
 de mi bien en lugar tan solidoso  
 el veros y gozaros,  
 descubriros mis ançias y escucharos.

ÁNGEL 2º

Deste desierto haremos  
 cielo por ti, María, a tu deseo: 995  
 prestos acudiremos  
 haziendo de tu bien nuestro tropheo,  
 llevando en largo buelo  
 de tus suspiros el despacho al çielo.

MARÍA

Regalo propio vuestro, 1000  
 mas, pues tanto ofreçéis, el bien que aspiro  
 es mi dulce maestro  
 Jesús, mi ardor, él sólo mi suspiro  
 y él sólo, a lo que espero,  
 lo será asta que dé el alma el postrero. 1005



- [39r] y christalino asiento,  
a quien nosotros deste cavernoso  
lugar adonde estamos  
sin perdelle de vista le adoramos.
- MARÍA O, si dada le fuera 1030  
a mi alma tal vista y tales ojos,  
yo sé que los pusiera  
donde fueran eternos los despojos,  
mas, ay, que el mortal velo  
la vista acorta y entorpeçe el buelo. 1035  
Linçes que alcançáis tanto,  
por mí adorad, pues sabréis bien hazerlo,  
a aquese eterno, santo  
rayo y fuente de luz que sólo en verlo  
vençéis en resplandores 1040  
de las luzes del çielo las mejores.
- ÁNGEL 2º María, en nombre tuyo,  
rebatiendo las alas adoramos  
a tu Jesús, que es suyo  
quanto de bueno en tu mudança<sup>552</sup> hallamos. 1045  
De ti a él nos volvemos  
y dél a ti su braço encareçemos.
- [39v] MARÍA Ay, dolor, ¿mi torpeça  
no mancha ni obscureçe, repetida,  
del çielo la pureça, 1050  
si en él se haze memoria de mi vida?  
Que según fue, bastara

---

<sup>552</sup> *en tu mudança*: en tu conversión.



- MARÍA                                    La flor marchita al viento  
ya el yelo la quemó, los que se fueron  
tras ella es sentimiento                                    1080  
que siempre aflige, pues por mí perdieron  
lo que por bien llorado  
no queda dignamente restaurado.<sup>554</sup>
- ÁNGEL 6º                                    María, en el ardiente  
pecho de tu Jesús se ve el exceso                                    1085  
pasado, el bien presente  
[40v]                                    a donde está en su punto el fiel del peso;  
qual tórtola afligida,  
da el buelo sobre ti y en él te anida.
- MARÍA                                    O dichoso anidarme,                                    1090  
o feliz buelo. Espíritus gloriosos,  
aquí podéis dexarme,  
que puesta aí no sois menesterosos,<sup>555</sup>  
pues hecha presa el buelo  
en mi Jesús, atrás se queda el çielo.                                    1095
- ÁNGEL 1º                                    En soledad se quede  
lo que tanto es mejor quanto es más solo,  
pues quanto un pecho puede  
asegurar de empleo, asegurólo  
aquesta peccadora                                    1100  
que tanto más se ençiende quanto llora.

---

<sup>554</sup> *La flor ... restaurado*: véanse vv. 1048-1059.

<sup>555</sup> *menesterosos*: necesarios.

- ÁNGEL 2º  
 Y a ti, templado viento,  
 murmullo de aguas, de aves alagüeño  
 rumor, parlero acçento,<sup>556</sup>  
 os conjuramos conservéis el sueño 1105  
 de esta alma que, altanera  
 [41r] en su amor, duerme hasta que ella quiere.<sup>557</sup>  
 (*Vanse los 6 ÁNGELES y dexan a la MADALENA durmiendo.*)
- CHORUS  
 A solas quieren llorarse  
 risas que fueron donaire,<sup>558</sup>  
 que ojos que lloran al aire 1110  
 del aire suelen secarse.  
 Las lágrimas, para buenas,  
 fórjanse en recojimiento,  
 do cavando el sentimiento  
 ronpe en los ojos las venas. 1115  
 Mas si dan en publicarse,  
 lágrimas dan en donaire,  
 que al fin rostro en que da el aire  
 del aire suele secarse.  
 Las lágrimas quando brotan, 1120  
 si no ay seso, son de suerte  
 que aun solo de que se advierta<sup>559</sup>  
 en que se llora, se enbotan.  
 No son para desearse  
 [41v] si han de parar en donaire, 1125  
 pues lágrimas que da el aire,  
 en aire suelen tornarse.

---

<sup>556</sup> *acçento*: así en el ms.

<sup>557</sup> *quiere*: así en el ms.

<sup>558</sup> *donaire*: "Vale gracia y buen parecer en lo que se dice o hace" (s.v. 'donaire').

<sup>559</sup> *advierta*: así en el ms.

**TROPHEO SEGUNDO  
DEL DIVINO AMOR EN MAGDALENA**

**ELOGIO PRIMERO**

RIGOR, SILENCIO y TEMOR que van en guarda del desierto

RIGOR	<p>Para cumplir el grave mandamiento del simple, eterno Amor, que nos á puesto por guardas deste solitario asiento,</p> <p style="padding-left: 40px;">pienso, casto Temor, Silençio honesto, que, para en contra del Amor Profano, debe ser este de importancia el puesto.</p>	1130
SILENCIO	<p>Rigor severo, ese rapaz tirano por la parte dispuesta y más segura es donde tienta el arco de su mano,</p> <p style="padding-left: 40px;">y quando ve que el alma se asegura, rendido el corazón a su sosiego, con sordos pies al hecho se aventura.</p>	1135
[42r]	<p style="padding-left: 40px;">Çeba las viras<sup>560</sup> en laçivo fuego y ya que no hagan presa, se contenta con aber dado algún desasosiego.</p>	1140

---

<sup>560</sup> *viras*: "Unas veces significa cierto género de saeta que se tira con la ballesta, más larga y delgada que el virote" (s. v. 'vira').

- TEMOR                      Nuestro es el encuentro en esa afrenta,  
que el rebaño montés de pensamientos  
es el ganado puesto a nuestra cuenta,<sup>561</sup>                      1145  
   a quien toca el llevarlos por esentos<sup>562</sup>  
pastos seguros y al mayor abrigo,  
reçelar los primeros movimientos.
- RIGOR                      Al çielo miro y trato acá conmigo,  
buelto en asombro, el gasto y las espensas                      1150  
que haze Dios al gusto de un su amigo:  
   no le entibian el fuego las ofensas  
si ya las perdonó, y recatado  
previene siempre al daño las defensas.  
   Lo mejor de su çielo trae ocupado:                      1155  
la espada en mano, el coraçón alerta,  
velando en torno de su dulce amado.  
   Su mismo Amor pareçe le despierta  
[42v] y al batir de sus alas dentro el pecho,  
saca çentellas de la braça muerta.<sup>563</sup>                      1160  
   ¿A dónde más puede llegar el hecho?  
O, qué acobarda el alma reçelosa  
çeñida de tal muro y tal pertrecho.<sup>564</sup>
- SILENCIO                      Dígalo esta mujer que desdeñosa  
de antes al bien, ya en su Jesús fiada,                      1165

---

<sup>561</sup> *a nuestra cuenta*: véase verso 275.

<sup>562</sup> *esentos*: “**Exento** lugar, el que está descubierto, sin padrastró ni cosa que se le oponga delante” (s.v. ‘exento’ 2).

<sup>563</sup> *braça muerta*: puede referir a Cristo.

<sup>564</sup> *çeñida de tal muro y tal pertrecho*: encuentro de nuevo cierto parecido entre Cigorondo y Malón de Chai-de: “¡Oh, felice y dichoso/ el varón que te tiene a Ti por muro,/ quel pecho generoso/ lo tiene en el peligro más seguro!” (*La conversión...*, t. 1, p. 59, vv. 1-4).

quán al seguro puesta en él reposa;  
 quien vio la cueva de ángeles colmada  
 y entre el rigor de sarças y maleça,  
 la gloria en tanto colmo derramada.<sup>565</sup>

Pues en darnos por guarda la aspereça  
 deste desierto no ay secretos llenos  
 de almíbares, dé Amor suma destreça.<sup>566</sup> 1170

TEMOR

De mi partido sé que los serenos  
 ojos do posó arteros, recatados  
 andan, del polvo de altivez agenos; 1175  
 que el debido temor cría cuidados  
 y estos al corazón sirven de peso  
 que le asegura en pasos levantados.

[43r] RIGOR

O, cuánto alcança de vigor y seso  
 el que del apetito desebuelto 1180  
 quiebra en rigor el levantado exçeso;  
 que no porque del sol en buelo suelto  
 traspase el alma la ençendida esphera,  
 dexa el cuidado de ir en carne enbuelto  
 y ésta, entonces, al bien va la primera, 1185  
 quando alentada al paso vigoroso  
 de mi aspereça se haze más lijera;  
 y del lasçivo Amor, el ponçoñoso

---

<sup>565</sup> *quien vio ... derramada*: la estrofa se refiere a Juan 20: 11-13 (véanse vv. 236-244). Lucas 24: 1-10 añade que a visitar el sepulcro fueron con Magdalena otras dos mujeres: "A la vuelta del sepulcro, les contaron a los Once y a todos los demás lo que les había pasado. Eran María de Magdala, Juana y María, madre de Santiago".

<sup>566</sup> *Pues en ... suma destreça*: ya que el Amor Divino reveló la intención de hacer de Magdalena el baluarte de su lucha espiritual (véanse vv. 255-259, por ejemplo), el Silencio pide mayor fortaleza para que esa gran verdad que no se le ocultó, no salga de sus labios ansiosos por dar la buena nueva.

humor que no halla a su intención manida<sup>567</sup>  
do questa sangre un pensamiento oçioso. 1190

SILENCIO

Yo tengo a cargo de la humana vida  
lo más difícil, que es traer al freno  
de la razón la lengua corregida,  
que suelta es escorpión de mal veneno,  
que en risas hiere y entre bascas<sup>568</sup> mata, 1195  
y de los labios ataladra el seno.

[43v]

Desságuanos el bien si se desata,  
resbaladisa al mal y en refrenarse  
tibia por más que el dueño se recata. 1200

Lo bueno, quando lo es, quiere callarse,  
que el tesoro en las almas destilado  
suele a un abrir de boca evaporarse;  
y el bien aún no sentido y ya hablado,  
apenas en tamaño a un huevo excede  
y aquése güero y bien cacareado.<sup>569</sup> 1205

Estrecho vaso tiene el que no puede  
con el primer herbor y le rebosa,  
que si el secreto es mío, en mí se quede.<sup>570</sup>

TEMOR

Entre los filos de mi espada posa  
el casto Amor, y en mí levanta el buelo 1210

<sup>567</sup> *manida*: "Escondido, oculto" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'manido, -da').

<sup>568</sup> *bascas*: véase v. 435.

<sup>569</sup> *un huevo ... bien cacareado*: "Un huevo y ese güero, de los que no tienen más de un hijo, y ese enfermo o no a gusto de los padres ... «Cacarear y no poner huevo», se dice de los que hablan mucho y hacen poco o nada" (s.v. 'huevo').

<sup>570</sup> *Yo tengo ... en mí se quede*: todo este pasaje acerca del daño que hace la palabra y del beneficio del silencio, tiene su correlato en el pasaje de Santiago 3: 1-12, donde habla de los pecados de la lengua.

en que estribando<sup>571</sup> hazer milagros osa.

La flor de honestidad del torpe ielo  
conservo y guardo, que en temor plantada  
segura sube a dar su fruto al çielo;

y nunca castidad asegurada 1215

en vana presunçión dexó de verse,  
fuera de mí, marchita o desojada.<sup>572</sup>

[44r]

Si al oreo del aire a descojerse  
açierta el débil y sutil cabello  
de la cabeça fâçil en moverse,

1220

el Temor santo acude a recojello  
qual corona real que sobre él puesta  
le çifne, aprieta y biene a componello.

RIGOR

No ay que fiar en santidad traspuesta<sup>573</sup>  
del Líbano en la más exçelsa cumbre,  
si al primer viento queda desconpuesta;

1225

que no haze al caso, no, la muchedumbre  
de días en virtud para el seguro  
y aber sido en tinieblas a otros lumbré;

que ya el marfil antiguo, el oro puro  
y más de un sol se á visto, asegurado,<sup>574</sup>  
buelto en escoria y en metal obscuro.

1230

De María me acojo al recatado  
pecho donde el tirano, si viniere,  
me hallará de mi aspereça armado.

1235

---

<sup>571</sup> *estribando*: "hacer estribo y fuerza en alguna cosa que apoya" (s.v. 'estribo' 3).

<sup>572</sup> *y nunca castidad ... marchita o desojada*: es común relacionar la virginidad con una flor.

<sup>573</sup> *traspuesta*: "Algunas veces **trasponer** vale esconder la cosa que no queremos se halle en nuestro poder ni en el de otro" (s.v. 'trasponer' 2).

<sup>574</sup> *asegurado*: "Persuadir a uno que está seguro y sin peligro, como hace el cazador a las aves y a las demás caza, que la asegura" (s.v. 'asegurar').



- la aguja y el dedal junto,  
 que aun ayer del oro en hilo 1255
- [45r] devané un buen golpe aquí  
 y otro poco que sentí  
 flojo en la seda, torçilo.
- TEMPLANZA De sutil plata escarchada  
 me heché en la manga un buen rato 1260  
 con el demás aparato,  
 que traigo obra començada;  
 aunque no sé, Dios me acuerde,  
 si en la bolsa me guardé  
 la seda que devané 1265  
 más que la esperança verde.
- VERGÜENZA Todas mis ebras teñi<sup>577</sup>  
 de tiro<sup>578</sup> en el rojo humor  
 que haze al caso en mi labor  
 el ardiente carmesí, 1270  
 aunque dellas turquesadas  
 pienso que vienen algunas  
 para el jaspe en las columnas,  
 para el filo en las espadas;  
 que la historia en mi labrado 1275  
 es de mucha variedad,  
 donde se arma la crueldad  
 contra el pecho desarmado;
- [45v]

---

Madrid, Gredos, 1989, s.v. 'bujeta'). Covarrubias dice: "Cierta género de vaso pequeño y pulido en que se echan olores" (s.v. 'bujeta').

<sup>577</sup> *Todas mis ebras teñi*: en las siguientes líneas, la Vergüenza planea bordar escenas del martirio de cristianos en el circo romano.

<sup>578</sup> *de tiro*: de una sola vez y completamente.

y donde en sangre teñida,  
la tiranía á de verse 1280  
que a los pies viene a ponerse  
de simples niñas vencida.

TENPLANZA                    De mi aguja y mano he hecho,  
amiga, bastante prueba,  
que en más de ser labor nueva 1285  
tengo acabado un buen trecho,  
do he puesto los más carnados  
senos de Nibia y Egipto  
en bien pequeño distrito  
y en largo espacio poblados. 1290

VERGÜENZA                    Entre oro y azul labré,  
sobre su urna tendido,  
al Tíber despavorido  
de lo que en sus ondas ve,  
y cabe él puse sembrada 1295  
[46r] la soberbia pesadumbre  
de edifiçios y la cumbre  
del Capitolio enpinada.

TEMPLANZA                    Yo del Tigris revoltoso  
y Éufrates tengo labradas 1300  
las corrientes esplaiadas  
por el desierto arenoso,<sup>579</sup>  
y con escarchado hilo,

---

<sup>579</sup> *Yo del Tigris ... desierto arenoso*: en esta estrofa Tigris y Éufrates aluden a Babilonia (véase el salmo 137 —*La santa Biblia*, edición citada— que empieza “Junto a los ríos de Babilonia”); en sentido figurado, Babilonia sería lugar de cautiverio del alma. El verso 1308, donde se habla de la palma (cuyo significado se señaló en el verso 570) confirma el sentido metafórico de esta estrofa.

		180
	la nieve de los collados	
	en peñascales fundados	1305
	de donde revienta el Nilo;	
	pinté en lisa y esponjosa	
	seda las palmas valientes <sup>580</sup>	
	y los raçimos pendientes	
	de oro en obra saz vistosa;	1310
	los riscos hize de pardo	
	con sus cuebas, que a ser nidos	
	vendrán de hombres escojidos	
	que para mi gloria aguardo. <sup>581</sup>	
VERGÜENZA	Yo en las plaças levanté	1315
[46v]	teatros llenos de horror,	
	do triumphará el casto Amor	
	en los braços de la fee.	
	Puse escorpiones y escamas	
	plomadas, puntas agudas,	1320
	olio ardiente y entre mudas	
	parrillas, sonoras llamas;	
	y llego ya a la braveça	
	de fieras y de donçellas	
	tiernas, que puestas ante ellas	1325
	las amansa su pureça;	
	y querría a mi reposo,	
	que la aguja me ayudase	
	a que de un león sacase	
	propio el cuello desdeñoso.	1330

---

<sup>580</sup> *palmas valientes*: 'palma' significa también "Victoria del mártir contra las potestades infernales" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'palma' 9). La Templanza trabaja la metáfora sobre los mártires cristianos que la Vergüenza inició antes.

<sup>581</sup> *los riscos ... gloria aguardo*: referencia a los eremitas.

- TEMPLANZA                      Yo, amiga, querría açierto  
    en labrar el prolongado  
    ayuno y aquel callado  
    sosiego en pecho aún no muerto;  
           aquel fiel de la valança                      1335.  
 [47r]                                tan ajustado al rigor,  
    y aquel enjuto vigor  
    nacido de mi templança.<sup>582</sup>
- VERGÜENZA                      Sigamos la aguja, hermana,  
    que ella nos será la guía,                      1340  
    que a una incansable fatiga  
    lo más difiçil se allana.
- TEMPLANZA                      Así sea, y mientras hago  
    un torçal de tu tocado,  
    me da un alfiler prestado                      1345  
    que en dos se te hará el pago.

## ELOGIO TERÇERO

### AMOR PROFANO hecho buhonero

- AMOR PROFANO                      ¿Ay quien quiera  
    de Amor que sale a vender  
    de graçia y sin interés,

---

<sup>582</sup> *Yo amiga ... mi templança*: referencia a la estancia de Magdalena en el desierto.

tocas,<sup>583</sup> vengalas,<sup>584</sup> hilo portugués? 1350

[47v]

De Amor que de majadero  
da al cabo de rato en ser  
mercachifle buhonero,  
que es lo más que sabe hazer,  
¿ay quien quiera, 1355

pues él lo quiere vender  
de gracia y sin interés,  
tocas, vengalas, hilo portugués?

Qué frío que me lo digo,  
maldiga Dios tal pregón, 1360  
que él mismo me es testigo  
que ni me es de corazón,  
ni nació el trato conmigo.

Ello á de ir desta manera  
que es el destino en mi ado. 1365  
Torno al pregón començado,  
quisás por ser la primera  
ves salió tan desgraciado.

¿Ay quien quiera  
de Amor que sale a vender 1370  
de gracia y sin interés,  
tocas, vengalas, hilo portugués?  
(*Repite el CHORO este pregón.*)

[48r]

Ara, que luego é de hallar  
el echo a mis neçedades,  
que son buenas de cantar 1375  
quanto es difiçil de dar

---

<sup>583</sup> *tocas*: "El velo de la cabeza de la mujer" (s.v. 'toca').

<sup>584</sup> *vengalas*: "cierto género de velo muy delgado" (s.v. 'bengala' 1).

salida a mis liviandades.<sup>585</sup>

¿Ay quien quiera  
de la tienda lisonjera  
de Amor y sin interés, 1380  
tocas, vengalas, hilo portugués?

Bien va en pregonallo aprisa  
y acudirán al barato,<sup>586</sup>  
aunque bien se me divisa  
que lo más deste aparato<sup>587</sup> 1385  
se me ha de volver en risa.

Mas quién no se á de reír  
de que todas mis guirnaldas  
se vengan a reduzir  
a una bara de medir 1390  
y ésa de arco a las espaldas.<sup>588</sup>

[48v] A fee mía que en honor  
va la ganancia bien larga  
conforme a mi pundonor:  
ya no le faltaba a Amor 1395  
sino ser macho de carga.<sup>589</sup>

¿Ay quien quiera  
de la tienda lisonjera,  
[de Amor y sin interés,  
tocas, vengalas, hilo portugués?] 1400

O Venus, tal sea tu sueño  
qual el manto que cubijas:

---

<sup>585</sup> *liviandades*: "Por translación, hecho inconsiderado" (s.v. 'liviandad').

<sup>586</sup> *al barato*: "Hacer barato es dar las cosas a menosprecio" (s.v. 'barato').

<sup>587</sup> *aparato*: "El ornato y suntuosidad de un señor y de su casa" (s.v. 'aparato'). El sentido es irónico, en vista del nuevo oficio de Cupido.

<sup>588</sup> *arco a las espaldas*: el peligroso arco de Cupido sirve ahora como vara de medir.

<sup>589</sup> *macho de carga*: "Llamamos macho al animal cuadrúpe, hijo de caballo y burra, y de asno y yegua" (s.v. 'macho').

cata a tu Amor alagüeño<sup>590</sup>  
 mercader de baratijas,  
 moço alquilado y sin dueño.<sup>591</sup> 1405

Mas en qué afrenta me arronja  
 esto que sin senso hablo,  
 pues ya en lo que amor se esponja<sup>592</sup>  
 es el trato, y en su lonja,<sup>593</sup>  
 el corredor es el Diabolo. 1410

¿Ay quien quiera  
 [de la tienda lisonjera  
 de Amor y sin interés,  
 tocas, vengalas, hilo portugués?]

Caxa,<sup>594</sup> aquí os pongo y me siento 1415  
 sobre vos, que no es mi pecho  
 para dar voçes al viento  
 y es, a lo que de vos siento,  
 más la carga que el provecho.

[49r] (Abre la caja y cuenta lo que tiene.)

Qué pieças y qué donaire 1420  
 para salir gananciosos,  
 que aun da el mirallas desgaire,

<sup>590</sup> *alagüeño*: véase verso 426.

<sup>591</sup> *moço alquilado y sin dueño*: esta expresión cobra sentido desde la literatura picaresca. Nicholas Spadaccini explica: "The *picaro*'s social situation is thus expressed unequivocally; any type of employment was preferable to idleness, which often meant starvation, or, at best, being forced to join an army" ("Imperial Spain and the Secularization of the Picaresque Novel", *Ideologies & Literature* [Minnesota], 1976-1977, 1 [1], p. 59). Cupido sabe que si nadie lo solicita de amores, su existencia, ahora reducida a la vendedor inexperto y sin fortuna, lo llevará, como al pícaro, a la mendicidad.

<sup>592</sup> *esponja*: "Hincharse con el humor recibido, como lo hace la esponja" (s.v. 'esponjarse').

<sup>593</sup> *lonja*: "lugar público, destinado para juntarse en él los tratantes y mercaderes, porque negocian paseando. Su forma suele ser de dos o tres naves, que por ser largas se llaman lonjas, ... y de cualquier lugar cubierto en esta forma y para este ministerio se llama *lonja*" (s.v. 'lonja').

<sup>594</sup> *Caxa*: con respecto a la relación entre el buhonero y su caja está la palabra 'cajero': "Caxero. El bohonero, que con una caja anda vendiendo por las calles y casas particulares mercaderías menudas, como tocas, randas, cintas, y otras bujerías" (s.v. 'cajuela').

pues al cabo mis costosos  
thesoros son cosas de aire.

O, qué corrimiento es ver 1425  
lo vano en mis mercancías:  
o, qué valor á de aber  
donde el gusto es de mujer  
y el caudal sus bujerías.<sup>595</sup>

Gran carga, Amor, de pinjantes,<sup>596</sup> 1430  
brinquinos<sup>597</sup> y chachivaches,<sup>598</sup>  
espumillas y volantes,<sup>599</sup>  
risos,<sup>600</sup> pomas,<sup>601</sup> ámbar, guantes,  
aljófár,<sup>602</sup> vidrio, asabaches.<sup>603</sup>

Pues qué otro enxambre mayor 1435  
de redomillas que en frasco  
para la tes y color,  
que ni las veréis sin asco  
ni tocaréis sin hedor.

---

<sup>595</sup> *bujerías*: "Box ... Desta madera se hacen flautas y otros instrumentos músicos, peines, vasillos para olores, que tomando el nombre de la materia se llamaron bujetas, ... y las demás cosas que se hacen dellas bujerías, y el que las vende, ... *buhonero*" (s.v. 'boj').

<sup>596</sup> *pinjantes*: "La pieza de oro o joya que cuelga de la toca" (s.v. 'pinjar').

<sup>597</sup> *brinquinos*: "ciertos joyelitos pequeños que cuelgan de las tocas, porque como van en el aire, parece que están saltando" (s.v. 'brincar').

<sup>598</sup> *chachivaches*: "Son los trastos viejos y quebrados que están en los rincones de las casas, que apenas pueden servir por estar mal parados ... Y debajo de apelación éstos viene cualquier otra cosa menuda, quebrada y de poco provecho" (s.v. 'cachivaches').

<sup>599</sup> *volantes*: "Un género de velo tan delgado que cualquier viento le vuela" (s.v. 'volado').

<sup>600</sup> *risos*: "Terciopelo rizo, el que no está cortado, cuasi rígido, porque está áspero al toque" (s.v. 'rizo').

<sup>601</sup> *pomas*: "se dice otro género de vaso, que, teniendo dentro de sí confeción [*sic*] de olores, se pone sobre el fuego para perfumar los aposentos" (s.v. 'poma' 3).

<sup>602</sup> *aljófár*: "perla menudica que se halla dentro de las conchas que ... se llaman madre de perlas ... Y estas chiquitas llaman aljófár y horadadas se sirven dellas para bordar y recamar vestidos guarniciones, ornamentos, colgaduras y otras cosas" (s.v. 'aljófár').

<sup>603</sup> *asabaches*: "piedra lustrosa y no muy dura; en España hay algunos minerales della, de la cual en Santiago de Galicia hacen algunas efigies del Apóstol, cuentas de rosarios, higas para colgar de los pechos de los niños, sortijas con sus sellos y otras muchas cosas" (s.v. 'azabache').

[49v]

Debió ser por se hallar  
 bien el solimán<sup>604</sup> conmigo;  
 poco, pues, lo pienso usar,  
 que bien vasta el rexalgar<sup>605</sup>  
 que el Amor se trae consigo.

1440

¿Ay quien quiera  
 [de la tienda lisonjera  
 de Amor y sin interés,  
 tocas, vengalas, hilo portugués?]

1445

Tubiera aquesto salida  
 entre mujeres livianas,<sup>606</sup>  
 en quienes la flor fingida  
 les pasa el punto de vida  
 tras el punto de galanas,<sup>607</sup>

1450

mas no en la que ya halló  
 en galas su confusión  
 y, advertida en lo que son,  
 por gozarlas las mudó  
 de la cara al corazón.

1455

Questo va de diferencia  
 de mí al otro Amor que tiende  
 los ojos a más prudencia,  
 y olvidada la apariençia,  
 sólo al corazón atiende.

1460

[50r]

Al fin, ya que ello á de ser,

---

<sup>604</sup> *solimán*: "argento vivo, sublimado" (s.v. 'solimán' 1).

<sup>605</sup> *rexalgar*: "Cierta piedra o escoria mineral que se halla en las minas, tercera especie de arsénico ...; es venenosísimo" (s.v. 'rejalgar').

<sup>606</sup> *livianas*: "*Transfertur ad animum*, y significa el hombre inconstante y que fácilmente se muda" (s.v. 'liviano'). Véase verso 1377.

<sup>607</sup> *en quienes ... punto de galanas*: en quienes el afán de ser consideradas las más jóvenes (aunque no lo sean) y las más hermosas (con ayuda del maquillaje), excede los límites permitidos para llevar una correcta vida espiritual.

hagamos alguna hazienda,<sup>608</sup> 1465  
 que esto de saber vender  
 va en saber encarecer  
 las agujas de la tienda.

Todo en sosiego lo siento  
 que aun parece que no osa 1470  
 mover las ojas el viento.  
 No sé quién allí reposa  
 sólo a su cuidado atento.

Séase lo que él se fuere,  
 que si él calla, Amor escarba 1475  
 y con lo escarbado hiere;  
 mas por si acaso advirtiere,  
 hechemos la buena barba.<sup>609</sup>

¿Ay quien quiera  
 de la tienda lisonjera 1480  
 de Amor y sin interés,  
 tocas, vengalas, hilo portugués?  
 (*Llégase al SILENCIO.*)

[50v] Hermano, ¿querrán en casa  
 cosicas para hermosas?  
 ¿Telas que el aire las pasa? 1485  
 ¿Pomas de estremada masa?  
 ¿Alillas de mariposa?<sup>610</sup>  
 ¿A quién digo? Qué callado  
 se está el buen hombre y sesudo.

<sup>608</sup> *hazienda*: "Tómase por el caudal y capital que cada uno tiene" (s.v. 'hacer' 2).

<sup>609</sup> *hechemos la buena barba*: "por alusión se dice de los que con arengas compuestas y lisonjeras sacan a uno sus dineros" (s.v. 'barba').

<sup>610</sup> *¿alillas de mariposa?*: en el túmero de Toluca (véase *supra*, página 107, nota 414), "El Cupido de Alciato va provisto de alas de mariposa para aludir a la vanidad" (Sebastián, *El barroco...*, 261).

¿Buen lance abemos hechado,<sup>611</sup> 1490  
 primer paso y ése dado  
 en los umbrales de un mudo?

De la bien descalabrada  
 naçe la bien advertida.  
 Ara, Amor, muy poco o nada 1495  
 se gana desta partida  
 con el Silençio a la entrada.

Que esto no es más de andar  
 Amor a casa de gangas<sup>612</sup>  
 si una ves se da en callar, 1500  
 que entre el oír y el hablar  
 es do Amor haze sus mangas.<sup>613</sup>

[51r]

Amigo, de responderme  
 con sí o no piérdese poco.  
 ¿Oísme, sentir<sup>614</sup> que os toco? 1505  
 Calla, y no sé resolverme,  
 en tanto, si es cuerdo o loco.

Ello, a mi fe, así á de ser  
 y a mi quenta si lo herrare  
 el que lo açertare a ser, 1510  
 que es malo de conoçer  
 un neçio mientras callare.

Tosa o escupa, enhadado  
 le vea yo, que es poco estilo

<sup>611</sup> ¿Buen lance abemos hechado: "Echar uno buen, o mal, LANCE ... Conseguir su intento, o frustrársele sus cálculos o esperanzas" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'lance').

<sup>612</sup> casa de gangas: "Es un cierto género de ave palustre, dicha así por el sonido de la voz. Andar a **caza de gangas**, perder el tiempo, pensando alcanzar alguna cosa que, cuando nos parece tenerla ya en las manos, se nos desbarata; como acontece al cazador que yendo a tirar la ganga, le espera hasta que la tiene a tiro, y antes que dispare el arcabuz se le levanta, alejándose tan poco trecho que obliga a seguirla, y burlándole al segundo y al tercero tiro y a los demás, le trae perdido todo el día" (s.v. 'ganga').

<sup>613</sup> mangas: "Hacer negocio de manga o ir de manga, es hacerse con soborno" (s.v. 'manga').

<sup>614</sup> sentir: así en el ms.

no responder preguntado. 1515

¿Es mojonera<sup>615</sup> en sembrado?

¿Tiene lengua? ¿Es cocodrilo?<sup>616</sup>

Aunque bien sé dar el nombre  
a lo que ay entre los dos,  
y no es mucho que me asombre, 1520  
que el hablar muéstralo el hombre  
mas el callar sólo Dios.

[51v]

Pero ya aquí no á de ser  
más al principio que al cabo,  
ni ay, Amor, de qué os doler, 1525  
que esto es dar en mercader.

Alto, otro poco a otro cabo.

*(Vase del ÇILENCIO.)*

¿Ay quien quiera  
de la tienda lisonjera  
de Amor y sin interés, 1530  
tocas, vengalas, hilo portugués?

*(Encuentra con la calavera.)*

¿Hueso al aire? ¿Qué es aquello?  
Tropeçón, ¿y ése a la entrada?  
Mal agüero. Sólo en vello  
se me espeluça el cabello. 1535  
Mas qué miedo y qué nonada.

Llega, Amor, que no es el duende  
ni el coco que á de comerte.  
Bien presumido de fuerte

---

<sup>615</sup> *mojonera*: "El lugar do está el mojón" (s.v. 'mojonera'). Mojón: "La señal que se pone en los linderos para dividir los términos" (s.v. 'mojón').

<sup>616</sup> *cocodrilo*: Cesare Ripa, en su comentario al emblema del Silencio, dice que "se ha de poner un Cocodrilo, que no teniendo lengua y no pudiendo por tanto emitir ningún ruido, con razón ha de servir como apropiado jeroglífico del silencio" (*Iconología*, trad. de J. Barja, Y. Barja, R. Ma. Mariño Sánchez-Elvira y F. García Romero, Madrid, Akal, 1987, t. 2, p. 316).

solías ser, mas ya se entiende  
que no ay amor donde ay muerte. 1540

Ves aquí lo que te asombra,  
lo que poco á fue y oy buela  
con menos ser que la sombra,  
figura que no se nombra 1545  
y en quien la sangre se hiela.

[52r]

Puedes jugar al trocado,  
Amor, dale el arco y flechas  
a este hueso descarnado,  
que en ti dan el tiro herrado 1550  
y en él bolarán derechas.

Bien se venderán juguetes  
donde en muerte se tropieça,  
y si a un amor te prometes,  
Victoria, pon los copetes<sup>617</sup> 1555  
a prueba en esta cabeça.

Aquí, Amor, aquí parece  
y asienta bien la tiara,  
que a ojos çiegos desvaneçe<sup>618</sup>  
y es justo que se adereçe 1560  
rostro que en aquesto para.

Dirán que si estoy en mí,  
pues si hablo es en mi mengua  
y dezirle sé que sí,  
y que aunque ello es contra mí, 1565  
sigue a la verdad la lengua.

[52v]

Hallo, caxuela, a mi quenta,

---

<sup>617</sup> *copetes*: "El cabello que las damas traen levantado sobre la frente llamamos *copete*. Unas veces es del propio cabello y otras es postizo" (s. v. 'copete').

<sup>618</sup> *desvaneçe*: véase verso 148.



TEMOR	¿Amor? Bonico es él para sentir frío.	1585
[53r] AMOR [PROFANO]	Abridme, amigo, por Dios.	
TEMOR	Por Él se quede allá fuera, que hombre duerme en una estera bien estrecha para dos y Amor no cabe doquiera.	1590
AMOR [PROFANO]	Antes sí. Abridme, os ruego.	
TEMOR	Eso no, que es temeroso nuestro amo y duerme en sosiego, y no es bien que en su reposo le perturbe vuestro fuego.	1595
AMOR [PROFANO]	Andad ya, no temáis nada, que ni ay fuego ni ay humero. <sup>621</sup>	
TEMOR	No comigo esa levada, <sup>622</sup> que soy ya viejo ventero. Hermanico, no ay posada; pique, que çerca está el pueblo.	1600
CHORUS	Hermanico, no ay posada; pique, que çerca está el pueblo. Qué haze Amor de venta en venta	1605

peración" (Mateo 25: 28-30). Otra versión de la parábola en Lucas 19: 11-27.

<sup>621</sup> *humero*: "el cañón ancho de la chimenea adonde se cuelgan las morcillas y longanizas y otras cosas que se enjugan y secan al humo" (s.v. 'humo' 9).

<sup>622</sup> *levada*: "Treta, engaño, robo" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'levada' 12).

[53v]

hecho un ielo y un invierno,  
que ni le valen sus alas  
ni açierta a ser buhonero.

Él mismo de sí se afrenta:  
va a mentir, no açierta a hazello,  
y el mayor de sus reboços  
le señalan con el dedo.

1610

Conóçele por la pinta  
ya qualquier simple ventero  
y enbíale qual mereçe,  
roto el arco y muerto el fuego.

1615

Y pues no halla el rapaz  
para nido un agujero,  
hermanico, no ay posada;  
pique, que çerca está el pueblo.

1620

AMOR PROFANO

No dexaré de dezillo,  
por serme punto inportante,  
¿que Amor tras qualquier cantillo  
halle al menor chisteçillo  
quien le çelebre y le cante?

1625

[54r]

Tornad acá, cofreçete,  
que aunque no os va de mal arte...  
Callad, que aún se nos promete  
no sé qué de aquella parte  
del umbroso vosqueçete.

1630

¿Estoy çiego o son çerranas  
las dos? Sonlo, por mi vida,  
y aun al pareçer galanas.  
Aquí nuestras porçelanas  
abrán de tener salida.

1635

Mas, ay, que les siento armados

con la aguja y el dedal  
 los dedos, y mis cuidados  
 entre costura y labrados  
 medran poco, tarde y mal; 1640  
     que la que hurta hazendosa  
 del sueño para el labrado  
 poco cuida del tocado,  
 y en plaça que no es oçiosa  
 no es Amor para letrado;<sup>623</sup> 1645  
     y en quien la rueca es lo bueno,  
 [54v] lo hidalgo es lo discreto,  
 más que Diana y Sileno;<sup>624</sup>  
 ni anda adulterado el seno  
 de la cançión y el soneto. 1650  
     Y aunque mi honor menoscabe,  
 de mí os sé dezir, en suma,  
 que aunque Amor de suyo es ave,  
 no buela donde se sabe  
 más de aguja que de pluma.<sup>625</sup> 1655  
     Mas ya no ay volver atrás,  
 por más que aya de miseria.  
 Alto, pues, vuelta al compás,  
 que Amor otro medre más  
 de lo que vos desta feria.<sup>626</sup> 1660  
     ¿Ay quien quiera  
 de la tienda lisonjera

---

<sup>623</sup> *que la que hurta ... para letrado*: contra la pereza o acidia, el trabajo. || *letrado*: “El que profesa letras, y hanse alzado con este nombre los juristas abogados” (s.v. ‘letra’).

<sup>624</sup> *Diana y Sileno*: metonimia por caza y vino, respectivamente.

<sup>625</sup> *Y aunque ... que de pluma*: se repite el tópico de la incompatibilidad entre las actividades propias de la mujer (“más de aguja”) y las letras (“que de pluma”).

<sup>626</sup> *feria*: “Es lo mesmo que mercado, aunque incluye en sí gran concurso de gente y mercadería” (s.v. ‘feria’ 2).

- de Amor y sin interés,  
 tocas, vengalas, hilo portugués?  
 (Llégase a la *TENPLANÇA* y *VERGÜENÇA*.)
- [55r] Mil veçes en hora buena 1665  
 estén las dos labranderas.<sup>627</sup>  
 O, cómo es mi suerte llena  
 en que ellas den las primeras  
 a mi joyería estrena.<sup>628</sup>
- O, que traigo de curioso 1670  
 bienes no doquiera hallados,  
 ora hagan recamados,<sup>629</sup>  
 ora en lienço asaz costoso  
 formen velos deshilados.
- Pidan por aquesa boca, 1675  
 que quando en mi dicha vaya  
 traerlo yo, no será poca.
- TEMPLANZA Que si es por lo que nos toca,  
 coja el hatillo y se vaya.<sup>630</sup>
- AMOR [PROFANO] Anden ya, no se me estrañen,<sup>631</sup> 1680  
 vean qué pieça estremada  
 de volante y no se engañen,

<sup>627</sup> *labranderas*: “se dice de la ocupación de las mujeres en telas, y las labores que hacen en ellas con la aguja” (s.v. ‘labor’).

<sup>628</sup> *estrena*: “aguinaldo y presente que se da al principio del año, de aquellas cosas que son de comer ... Y porque estos presentes, dichos estrenas, se hacían al principio del año, y quando empezaban a gozar de todos los frutos, se llamó *estrenar* el empezar cualquier cosa” (s.v. ‘estrena’).

<sup>629</sup> *recamados*: “Bordar, relevantando la bordadura con embutidos y con otro encrespado o de cañutillo, que vayan haciendo vueltas y lazos en la ropa *recamada* ... y de allí *recamados*” (s.v. ‘recamar’).

<sup>630</sup> *hatillo y se vaya*: “Tomar su *hatillo* y caminar, es despedirse del amo o de la tierra, e irse a otra parte” (s.v. ‘hato’).

<sup>631</sup> *estrañen*: “apartarse de la comunicación de los demás” (s.v. ‘extraño’ 4).

- que quando a ésta no se amañen<sup>632</sup>  
otra traigo más delgada.
- VERGÜENZA                      Sin volante se da el buelo                      1685  
[55v]                              en que el seso no tropiesa,  
y en quien lo que espera es çielo,  
no cuida de la cabeça  
si en lo que es ojos ay velo.<sup>633</sup>
- AMOR [PROFANO]                Muestre aber: o, qué labrado                      1690  
y qué extremo para mano,  
huélgome que traigo hilado  
un poco de oro delgado  
más que el cabello y más llano.<sup>634</sup>
- TEMPLANZA                      No por delgada mejor                              1695  
si no ay firmeça en la hebra,  
y eso tiénelo de Amor,  
que asegurando el color  
en la aguja se nos quiebra.
- AMOR [PROFANO]                De plata, si al caso hiziere,                      1700  
para el recamo<sup>635</sup> y labores  
ay quanto y qual se quisiere  
hilo como se pidiere,  
seda de todos colores.

---

<sup>632</sup> *amañar*: "Acomodarse a hacer alguna cosa bien hecha" (s. v. 'amañar').

<sup>633</sup> *Sin volante ... ay velo*: el velo más lijero, que representa el engaño de la apariencia, pesa demasiado para quienes buscan el cielo; mejor hacer a un lado esos velos para que los ojos vean el camino de la verdad.

<sup>634</sup> *más llano*: es decir, más lacio.

<sup>635</sup> *recamo*: véase verso 1672.

		197
VERGÜENZA	Oro y seda con cosecha en casa de la hazendosa [56r] que labra lo que aprovecha, que labor en deudas hecha al dueño es labor costosa.	1705
AMOR [PROFANO]	Sea así, mas redeçillas y adereço de cabellos tráigolos yo a marabillas, copetes con almenillas <sup>636</sup> y éste extremo en todos ellos.	1710
TEMPLANZA	Bastan, si ay seso, dos tocas. Tú, Amor, con eso allá muerdas, <sup>637</sup> donde abiendo (aunque es de pocas) <sup>638</sup> coronarse por ser cuerdas, se coronan por ser locas. <sup>639</sup>	1715
AMOR [PROFANO]	Poco, Amor, se gana aquí por más que el arte se afine. Ara, tornen sobre sí. Heme de ir, pobre de mí, tan seco como me vine.	1720
[56v]	Si quieren de lo que dora la tez y lo suficiete, y aun deso con gran mejora hasta el rosicler ardiente con que se enrubia la aurora,	1725

---

<sup>636</sup> *copetes con almenillas*: véase verso 1555.

<sup>637</sup> *muerdas*: "Hacer a uno **morder en el ajo** es hacerle rabiar" (s.v. 'morder').

<sup>638</sup> (*aunque es de pocas*): los paréntesis en el ms.

<sup>639</sup> *Bastan, si ay ... ser locas*: "Dice un proverbio: «En cabeza de loca, poco dura la toca»" (s.v. 'toca').

- 1730
- ven aí quanto ay en ello,  
que aun de valde vendré a dallo;  
páguenme siquiera en vello,  
viértanlo o sírvanse dello,  
mas no volveré a cargallo.
- VERGÜENZA                    Ay, Jesús, ¿no ay aquí alguno                    1735  
que a este rapaz dé el valor  
a su porfia oportuno?
- TEMPLANZA                    Salga acá, ¿oye? A, señor,  
Que el Amor da en inportuno.
- RIGOR                            Buen chicote, ¿qué ay que hazer                    1740  
en lugar a vos vedado?
- AMOR [PROFANO]              Yo, señor, soy mercader  
y hombre llegóse a vender,  
como otros, al mercado.
- RIGOR                            Huélgome que así en las veras                    1745  
[57r] os burléis. Llegad, veremos,  
¿qué traéis? Que a las primeras  
vistas nos conçertaremos  
y aun llevaréis para peras.<sup>640</sup>
- AMOR [PROFANO]              Que no, Señor, que es nonada                    1750  
lo que vendo.
- RIGOR                            Ello así es, niño,

---

<sup>640</sup> *llevaréis para peras*: “*Dar para PERAS a uno ...* Con que se amenaza que se le ha de maltratar o castigar” (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. ‘pera’).

- mas porque desta jornada  
no os riáis en mi posada,  
se os hará el justo cariño.  
Sabré destas vuestras cosas 1755  
de un ladrón, de dó salieron.
- AMOR [PROFANO] No son nada sospechosas,  
que estas damas me las dieron  
ya de usarlas enfadosas.<sup>641</sup>
- RIGOR Basta, entrad acá.
- AMOR [PROFANO] No quiero. 1760
- RIGOR Aunque no queráis, señor.
- AMOR [PROFANO] Justicia.
- RIGOR *(Mételo en un aposento.)*  
No la ay, fullero,<sup>642</sup>  
que esa en vos la hará el Rigor,  
pues distis en buhonero.
- [57v] *(Azótanlo y grita.)*  
AMOR [PROFANO] Ay, ay, ay, pobre de mí, 1765  
que me açotan y el açote  
llega a sangre.

---

<sup>641</sup> *enfadosas*: “**Enfado**, latine *fastidium*” (s.v. ‘enfadosos’).

<sup>642</sup> *fullero*: “El jugador de naipes o dados que, con mal término y conocida ventaja, gana a los que con él juegan, conociendo las cartas, haciendo pandillas, jugando con naipes y dados falsos, andando de compañía con otros que se entienden” (s.v. ‘fullero’). Sobre el amor fullero como tema poético, véase Jean-Pierre Étienvre, “El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro” (en J.-P. Étienvre, *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis, 1990, pp. 18-22).



araña, sanbandijilla.

Qué bellaco lance hechastes,<sup>646</sup>

Amor, por adonde entrastes  
de un ladrón, por aquí saliredes  
cargadico de tamaras verdes.<sup>647</sup>

1795

AMOR [PROFANO]

Hagan juego de mi hierro,  
búrlense quanto quisieren,  
que si por mi casa fueren  
a fee yo les heche el perro.

CHORUS

O, qué gracia  
a dicho el chocorrotillo,<sup>648</sup>  
de corrido<sup>649</sup>  
se consuela entre sus males.

1800

[58v]

¿Cómenle los atabales?<sup>650</sup>  
Ballestero,  
¿qué hazes, cara de herrero,  
por pareçerte a tu padre?<sup>651</sup>  
Hijo de la buena madre,  
de sus mañas heredero,  
y eso vale  
Amor, que a los suyos sale.

1805

1810

de botijas; y los niños cuando quieren llorar decimos que hacen pucheritos, porque hinchan los carrillos a manera de pucheritos" (s.v. 'embotijar').

<sup>646</sup> *Qué bellaco lance hechastes*: véase verso 1490.

<sup>647</sup> *tamaras verdes*: "Los dátiles en rama" (s.v. 'tamaras'). Debe entenderse por objetos inútiles.

<sup>648</sup> *chocorrotillo*: tal vez corrupción de *chocho*, que Covarrubias define como "El que sabe poco y es como un niño de teta" (Corominas y Pascual, *Diccionario...*, s.v. 'chocho').

<sup>649</sup> *de corrido*: véase verso 35.

<sup>650</sup> *atabales*: "Por otro nombre, dicho atambor o caja al son de los cuales el campo se mueve, o marchando o peleando" (s.v. 'atabal'). El Coro se mofa preguntándose si Cupido ansia salir al campo de batalla, luego de la afrenta inferida por el Rigor.

<sup>651</sup> *por pareçerte a tu padre?*: referencia a Vulcano.

- Rapagón,<sup>652</sup>  
 enberrinado,<sup>653</sup> al rincón  
 bebiendo de sus enojos,  
 la una mano en el calçón 1815  
 y el puño sobre los ojos.  
 Qués de el arquillo,  
 corridillo;  
 coge el atillo  
 y vete volando. 1820
- Dio en Rigor Amor burlando,  
 y el Rigor, que no burlaba,  
 azotóle y quitóle el aljaba,  
 y el niño fuese llorando.
- [59r] Como es niño, Amor fiose 1825  
 en la pasada blandura,<sup>654</sup>  
 pensó que era en su ventura  
 todo un tiempo y engañóse.
- Dio en Rigor pero burlando,  
 y el Rigor, que no burlaba, 1830  
 azotóle y quitóle el aljaba,  
 y el niño fuese llorando.
- AMOR PROFANO Niño y Amor, grave horror.  
 Afuera las niñerías,  
 que a mí estas averías 1835  
 mostrarán lo que es Amor;  
 y estas lágrimas vertidas

<sup>652</sup> *Rapagón*: "El mozo joven, que aún no le ha salido la barba y parece que está como rapado" (s.v. 'rapagón').

<sup>653</sup> *enberrinado*: "de bejín, que se enoja" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'berrín').

<sup>654</sup> *blandura*: "Lo que es blando déjase tratar, y hacemos dello lo que queremos, obedeciendo a nuestra voluntad, y eso mesmo hace el hombre apacible de condición y fácil, que se acomoda a la voluntad de cualquiera, ... aunque muchas veces es fingida esta blandura, para asegurarnos y engañarnos a la fin" (s.v. 'blanda' 2).

en burlas, darán en veras,  
 que al fuego de mis ogueras  
 se abraçen más de dos vidas. 1840

¡O rabia, o ençendimiento,  
 tóquese a arma, suene guerra!<sup>655</sup>  
 Brame el mar, tiemble la tierra,  
 que ya es malo el sufrimiento.

[59v]

Ea, alas, tomad buelo 1845  
 con furor, que a sangre y fuego  
 pienso armar pesado juego  
 contra Dios y contra el çielo.

He de arrimar mis escalas<sup>656</sup>  
 a la altivez de la cruz, 1850  
 que yo apagaré su luz  
 o me quemaré las alas;

y aun haré que se desate  
 tanto el humor de mi seno,  
 que enebido en mi veneno 1855  
 haré que en tocando, mate.

Ya que en hembra ubo de ser  
 donde mi fee se quebró,  
 no he de mudar armas, no:  
 para el mal basta mujer, 1860

que con ellas determino  
 vender mi opinión por buena,  
 de donde quema la arena  
 hasta el frío y cano Euxino.<sup>657</sup>

---

<sup>655</sup> ¡O rabia ... suene guerra!: las admiraciones en el ms.

<sup>656</sup> *He de arrimar mis escalas*: otro curioso paralelismo con Malón de Chaide: “¡Oh, bienaventurado/ el que en su corazón la escala arrima,/ por do de el estrellado/ cielo se alcanza la suprema cima” (*La conversión...*, t. 1, p. 59, verso 14).

<sup>657</sup> *Euxino*: el mar Negro o mar Hospitalario en la geografía clásica.

[60r]

Verá el çielo arrebatado  
al Danubio tras mi humor  
soberbio, en ondas de horror,  
de sangre y carne llevado.

1865

Y aun mi çeptro hará asegure  
Londres, de landres su llave,<sup>658</sup>  
que ni el Tâmesis las lave,  
ni el sacro Tobris las cure.

1870

Alto, pues, sea el desafio  
de Amor casto al deshonesto;  
eche él de su fuerça el resto,  
que yo haré extremos del mío.

1875

Con su deidad no me asombre,  
ni aya más armas que el filo  
de la espada, ni otro estilo  
que el encuentro de hombre a hombre.  
(Vase.)

1880

CHORUS

[60v]

Qué bravo para guerrero,  
¿no gustáis de ver a Amor  
hecho un Çid Campeador  
siendo ha poco buhonero?

Váyase a señora madre,  
chiquelo, a hazerle pucheros,  
que si no es más que sus fieros,<sup>659</sup>  
nunca otro gosquillo<sup>660</sup> ladre.

1885

---

<sup>658</sup> *Londres, de landres su llave*: las landres son afecciones de la peste. Cigorondo quizá se refiera a la peste que azotó Londres en la segunda mitad del siglo XVI y que cobró unas treinta mil víctimas. En esta periodo reinaba Jaime I, quien en 1604 expulsó al clero papista de la Gran Bretaña y al siguiente redobló la persecución contra los cristianos. Tal vez Cigorondo relacionó la peste londinense como castigo por la persecución contra la Iglesia.

<sup>659</sup> *fieros*: "Bravatas" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'fiero, -ra' 9).

<sup>660</sup> *gosquillo*: "especie de perro ... traído de Goscia a estas partes ... Esta casta de perros se perdió y bastardó, de manera que ya los gozques son unos perrillos que crían gente pobre y baja; son cortos de piernas, largos de cuer-

No tan brabo caballero  
 pasó. Oigámonos, Amor, 1890  
 que aun nuestro Çid Campeador  
 no se mostrara tan fiero.

Buena flor, por vida mía,  
 desque no valéis, chiquito,  
 para mercader un pito, 1895  
 lo hecháis por lo de Pavía.<sup>661</sup>

Tope, a ver, como carnero,  
 que lo sabrá hazer mejor.  
 Aya otro Çid Campeador  
 y él quédese vallestero. 1900

---

po y de hocico, importunos a los vecinos, molestos a los galanes, odiados de los ladrones; duermen todo el día, y con esto velan y ladran toda la noche, y menos siente un oficial que deis un bofetón a su hijo, que una coza a su perro" (s.v. 'gozque').

<sup>661</sup> *lo hecháis por lo de Pavía*: "Llevarlo por lo de Pavía. Por fuera de camino y razón" (Correas, *Vocabulario...*, p. 604).

[61r]

**TROPHEO TERÇERO**  
**DEL DIVINO AMOR EN MAGDALENA**

**[ELOGIO PRIMERO]**

MARÍA, 6 ÁNGELES, AMOR DIVINO

*(Salen 6 ÁNGELES y el AMOR y çercan a MARÍA.)*

CHORUS [col. 1]

Almas a la feria,<sup>662</sup>  
que Amor determina  
hazer yo franqueça  
de su joiería.<sup>663</sup>

Digo: aquel Amor  
que en la tierra cría  
almas que en el çielo  
por buenas se invidian.

1905

Almas, si ay caudal,  
sed oy atrevidas  
que sólo este empleo  
os hará ser ricas.

1910

Quanto ay en su tienda

---

<sup>662</sup> *feria*: “Dar ferias, es de las cosas que vienen a la feria, dar algunas a las personas que tenemos obligación y voluntad. Suelen ser los galanes dar ferias a las damas, haciendo franca la tienda del mercader adonde ellas llegan” (s.v. ‘feria’ 3); véanse vv. 1939 y 2008.

<sup>663</sup> *Almas ... su joiería*: el Amor Divino ofrece sus dones generosamente incluso a quien no lo pide.

- [col. 2] es oro de tibar<sup>664</sup>  
afinado<sup>665</sup> al toque, 1915  
do el Amor se afina.
- No trata en Arabia  
ni al Ganjes esquilma,<sup>666</sup>  
que este Amor se ha hallado  
otras nuevas Indias. 1920
- Tiene este joyero  
en Jesús sus minas,  
donde las afrentas  
son su pedrería.
- Trae finos corales 1925  
de obras que edifican,  
sartales<sup>667</sup> de aljófár  
de lágrimas vivas;
- [61v, col. 1] collares que enfrenan  
cuellos que deslisan, 1930  
de fee que no falta  
ajorcas manillas;<sup>668</sup>  
joyas son de Amor  
pero de tal guisa,
- [col. 2] que an tocado en cruz 1935  
y así santifican.

---

<sup>664</sup> *oro de tibar*: Mena dice en su *Omero romanizado* que “El tibar ... es fino oro en polvo”; el *Diccionario de Autoridades* añade que “oro de tibar es un oro mui acendrado” (s.v. ‘tibar’).

<sup>665</sup> *afinado*: “purgar los metales” (s.v. ‘fino’).

<sup>666</sup> *esquilma*: “desfrutar. O se dixo esquilmo del nombre griego *skylmos*, *vexatio*, porque para aprovecharse de la uva y de la aceituna la han de apretar y estrujar” (s.v. ‘esquilmo’).

<sup>667</sup> *sartales*: “Collar o gargantilla de piezas ensartadas y enhiladas unas de otras, o hilo de perlas o piezas de oro o plata pendiente del cuello” (s.v. ‘sarta’).

<sup>668</sup> *ajorcas manillas*: “Axorcas. Las que por otro nombre llamamos manillas, que son los cercos de oro y plata que se traen en las muñecas y junturas del brazo y de la mano ...; hay alguna diferencia, porque las manillas suelen ser redondas y retorcidas, las ajorcas son anchas y cuadradas, y suelen estar adornadas con esmaltes, labores y pedrería” (s.v. ‘ajorcas’). Otra lectura: *ajorcas*, *manillas*.

Llegad, pues, y atentas  
 estad a la mira,  
 que ha de ser la feria  
 de Amor en María.<sup>669</sup>

1940

MARÍA

O çielos desplegados  
 por aquese espaçioso  
 sitio, que en veros deleitáis el pecho;  
 agora vais callados,  
 del número lustroso  
 de antorchas el alarde a sordas hecho;  
 ora de trecho en trecho  
 os nos mostréis serenos  
 entre nubes brosladas,<sup>670</sup>  
 con las hebras hiladas  
 del rico oriente en los rosados senos;  
 siempre nos sois la muestra  
 de lo que puede la divina diestra.

1945

1950

[62r] Nota hoc verbuz<sup>671</sup>

Dezidme, ¿dó sesteá<sup>672</sup>  
 Jesús, mi dulce amado,  
 bellos campos de eterna flor vestidos?,  
 ¿si coje la marea  
 entre el ardor templado  
 a los mineros<sup>673</sup> de aguas vivos nidos?  
 ¿O en los montes erguidos,  
 de mil bienes preñados?

1955

1960

<sup>669</sup> *de Amor en María*: aquí acaba la organización del texto en columnas.

<sup>670</sup> *brosladas*: “Vide bordador, porque broslador es palabra corrompida por el vulgo” (s.v. ‘broslador’).

<sup>671</sup> *Nota hoc verbuz*: llamada de atención para el lector o director de la obra u observación del copista.

<sup>672</sup> *sestea*: “Reposar a la sombra en la hora de sexta, que es el mediodía” (s.v. ‘sestear’).

<sup>673</sup> *mineros*: “veta por donde corre el metal *forſam a manando* ... *Minas*, los nacimientos de las fuentes, *a manando*” (s.v. ‘mina’).

- ¿O ya entre los repuestos<sup>674</sup>  
valles de amor compuestos?  
¿O por los vosques de frescor toldados,  
donde aunque a puntos creçe 1965  
de aves el canto eterno, no ensordeçe?  
¿Qué va si se compara  
deste destierro amargo  
a aquesa paz? ¿Deste aire a ese sosiego?  
¿Desa luz siempre clara, 1970  
a este nublado y largo  
alboroto, inquietud, desasosiego?  
¿Desas veras al juego  
que aquí nos entretiene?  
¿Del gozo que aí se gana 1975  
a lo que aquí se afana?  
¿Donde lo que ayer fue, ya oy ser no tiene,  
y donde es devaneo  
la más pomposa rueda<sup>675</sup> del deseo?  
Hierbeçilla menuda 1980  
que a la esmeralda exçedes  
entre el esmalte<sup>676</sup> de las varias flores,  
aunque naçiste muda,  
con lo que aspiras puedes  
volver al çielo el feudo en sus loores. 1985  
O suavidad de olores  
que en el aire enbebida  
pones en la memoria

---

<sup>674</sup> *repuestos*: “el adorno, así desto [del servicio de mesa y la plata] como de lo demás de la casa” (s.v. ‘repositoro’ 2).

<sup>675</sup> *rueda*: en el sentido de rueda de la fortuna: “Se dijo por su inconstancia, que pocos aciertan a retenerla echándole el clavo de la constancia” (s.v. ‘rueda’).

<sup>676</sup> *esmalte*: “Cierta labor de diversas colores, que se hace ordinariamente sobre oro, y es obra de mucho primor y su materia tiene principio en el arte de la alquimia” (s.v. ‘esmalte’).

de mi Jesús la gloria,  
 ques nardo en preçio y bálsamo en dar vida. 1990  
 Aquí reposo un rato,  
 la lengua enfreno, el coraçón desato.  
*(Quédase dormida y los ÁNGELES con ella y con las insig-  
 nias de la cruz.)*

[63r] AMOR DIVINO

Espíritus, mi querida  
 duerme y reposa en sosiego,  
 donde el reposo es mi fuego 1995  
 y su ardor lo que en mí es vida;  
 y ésta, porque avive y prenda,  
 paréçeme le llevéis  
 las preseas que traéis,  
 que es lo mejor de mi tienda. 2000

Ponédselas en su seno,  
 hállese çercada dellas,  
 quedará qual entre estrellas  
 la luna en çielo sereno.  
 Que el costo y las grangerías<sup>677</sup> 2005  
 deste empleo mostrará  
 al torpe Amor lo que va  
 de sus ferias a las mías.

Mi aljaba y arco preçiado  
 le llevad, sírvase dél 2010  
 que en tal pecho tal joyel<sup>678</sup>  
 quedará bien empleado,

[63v]

donde hará su valor  
 que se entienda a pura pena

<sup>677</sup> *grangerías*: "cualquier género de trato, del cual se saque alguna ganancia y provecho" (s.v. 'granja' 2).

<sup>678</sup> *joyel*: "pinjante que cuelga de la toca o de la cinta, con piedra o piedras preciosas" (s.v. 'joyel').

si el amor es Magdalena  
o Magdalena el amor. 2015

ÁNGEL 1º

O inestimable largueça,  
o manos rotas en dar,  
no se podía esperar  
del Amor mayor franqueça. 2020

Con esto, Amor, tus tropheos  
quedan bien encareçidos  
y a todo colmo cumplidos  
de María los deseos.

ÁNGEL 2º

Divino Amor, quando sea  
conocido tu thesoro,  
quanto en las almas de oro  
tanto en ti y por él se emplea,  
y de oy más con muestra ansiosa  
te ofreçen el coraçón 2030  
si ven que esas arras son  
las que Cristo da a su esposa.

[64r] ÁNGEL 3º

O joyeles, que en la cruz  
por la sangre que tocastis  
tanto en valor alcançastis 2035  
que vençéis del sol la luz;  
y en quien llegase a adquiriros  
vendréis a quedar radiantes  
más que perlas y diamantes,  
más que rubies y zaphiros. 2040

ÁNGEL 4º

Frutos de la noble palma,  
enriqueçidos despojos,

luzeros para los ojos,  
ojos de la luz del alma.

Amor, ya se me apresura 2045  
al son de tu voz mi buelo  
a dar las prendas del çielo  
al extremo de ventura.

ÁNGEL 5º

A la Phénix siempre en vela 2050  
démosle en buelo tendido  
con qué conponga su nido,  
el inçiençio y la canela,

[64v]

que en estos leños prendida  
la llama vendrá a que valga  
tanto, que en çenisas salga 2055  
la çentella de su vida.

ÁNGEL 6º

Suso, amigos, despleguemos  
las sueltas alas al viento,  
y abrásese el pensamiento  
al aire en que nos movemos; 2060  
y así en corros pareados  
tales rayos esparsamos,  
que en los pechos encendamos  
castos y nuevos cuidados.

*(Hazen una rica dança hasta que llegan a MARÍA y allí le  
van ofreciendo cada uno su insignia.)*

ÁNGEL 1º

Si levanta el noble pecho 2065  
obra de inportançia alguna,  
aquí hallará la columna

- sobre que restribe<sup>679</sup> el techo,  
*(Ofrécele la columna.)*
- [65r]                    que fue la que en el exceso  
de afrentas, quando sintió                    2070  
a Dios sobre sí, no dio  
rota en tierra con el peso.<sup>680</sup>
- Y atendiendo a tu hermosura,  
enamorada María,  
esta cuerda Amor te envía                    2075  
por collar y por çintura,  
*(Pónele allí la sogá.)*
- que ésta al fuerte inclinó el cuello  
y a tu Dios ató las manos,  
siendo tus hechos livianos<sup>681</sup>  
la mayor parte en prendello.<sup>682</sup>                    2080
- ÁNGEL 2º                    Deste estambre fue el brocado  
y a estos golpes se labró  
de la ropa que sacó  
al desposorio tu amado;  
*(La ropa blanca que pusieron a Cristo.)*  
                              y pues lo que más campea                    2085  
en Dios es la afrenta tuya,

---

<sup>679</sup> *restribe*: de estribar; véase verso 1211.

<sup>680</sup> *Si levanta ... con el peso*: los evangelios no mencionan la columna de la flagelación. A fines del siglo XVI y a lo largo del XVII principalmente, la columna pasó a formar parte de la iconografía de la pasión. En pintura y escultura solía representarse un pilar bajo, identificado con el que está en la iglesia de santa Práxedes, y que habría estado ubicado en el pretorio de Pilato. Los vv. 2217-2224, sin embargo, confirman que Cigorondo no pensaba en esta columna, sino en un pilar más largo del que la tradición también ofrece datos: una columna a la que Cristo habría sido atado en la noche inicial de la pasión (Mâle, *L'Art religieux...*, pp. 263-266).

<sup>681</sup> *hechos livianos*: véase verso 1377.

<sup>682</sup> *Y atendiendo ... en prendello*: "Luego lo ataron y lo llevaron para entregárselo a Pilato, el gobernador" (Mateo 27: 2); "Después de haber atado a Jesús, lo llevaron y lo entregaron a Pilato" (Marcos 15: 1); "Entonces la tropa, con su jefe y los policías enviados por los judíos, se apoderaron de Jesús, le amarraron las manos" (Juan 18: 12; así en 18: 24).

porque sepan que eres suya  
vístete de su librea.<sup>683</sup>

[65v]

Por las varas que faltaron  
de lo que es justicia en ti, 2090  
éstas que verás aquí  
sobre tu Dios descargaron,  
(*Las varas con que azotaron a Cristo.*)  
y aunque ya son esmeraldas  
golpes fueron, y que diesen  
quiso en sí porque no fuesen 2095  
a dar sobre tus espaldas.<sup>684</sup>

ÁNGEL 3º

Ésta es la estremada pieza  
que en tu Jesús fue de peso  
por lo que faltó de seso  
a tu liviana<sup>685</sup> cabeça.<sup>686</sup> 2100  
(*La corona.*)  
Y éste, el çeptro esclareçido<sup>687</sup>  
que en él sirvió de escarmiento  
del estrago que hizo el viento

---

<sup>683</sup> *Deste estambre ... de su librea*: esta estrofa y la anterior se refieren a Lucas 23: 11 —“Herodes con sus guardias lo trató con desprecio. Le puso por burla un manto blanco y lo envió de vuelta a Pilato”—, el único evangelista que habla de un manto blanco; Mateo 27: 28 y Marcos 15: 17 se refieren a un manto púrpura o rojo. En cuanto a la significación de las ropas blancas, son “atavío propio del loco, del *fol* o *sof*” (Hess, *El drama...*, p. 228). En el teatro románico, el Cristo vestido de blanco adquiría dos interpretaciones: locura y humildad. El último valor se percibe en la orden del ángel. || *librea*: “Antiguamente solos [*sic*] los reyes daban vestido señalado a sus criados; y hoy día en cierta manera se hace así para ser distinguidos y diferenciados de todos los demás; y porque éstos tienen muchos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido librea” (s.v. ‘librea’).

<sup>684</sup> *Por las varas ... tus espaldas*: referencia a Mateo 27: 26 —“Entonces Pilato dejó en libertad a Barrabás; en cambio, a Jesús lo hizo azotar y lo entregó para que fuese crucificado”—; así en Marcos 15: 15.

<sup>685</sup> *liviana*: véase verso 1450.

<sup>686</sup> *Ésta es ... cabeça*: “Después le colocaron en la cabeza una corona que habían trenzado con espinas” (Mateo 27: 29); así en Marcos 15: 17 y Juan 19: 2, 5.

<sup>687</sup> *esclareçido*: “El muy ilustre, de claro linaje” (s.v. ‘esclarecer’).

en tu soberbia nacido.<sup>688</sup>

*(La caña.)*

ÁNGEL 4º

Éste es el hierro que sabe  
de sangre hazer sus despojos,  
y la que sirvió a tus ojos  
para el corazón de llave.<sup>689</sup>

2105

*(La lança.)*

[66r]

Y ésta, la hiel que endulçó  
el gusto al bien estragado,<sup>690</sup>  
tuyo fue el sabor vedado  
y al cabo a Dios amargó.<sup>691</sup>

2110

*(La esponja.)*

ÁNGEL 5º

Estas puntas siempre duras  
tuvieron, por tu interés,  
a raya manos y pies  
de tu Dios en tus solturas;

2115

*(Los clavos.)*

mudaron de condiciones  
y agora ya son de Amor  
las plumas que en tu fabor

---

<sup>688</sup> *Y éste ... nacido*: "Después le colocaron ... en la mano derecha una caña ... Le escupían la cara y, quitándole la caña, le pegaban en la cabeza" (Mateo 27: 29-30); así en Marcos 15: 19.

<sup>689</sup> *Éste es ... de llave*: "uno de los soldados le abrió el costado de una lanzada y al instante salió sangre y agua" (Juan 19: 34).

<sup>690</sup> *estragado*: "Echar a perder, borrar, afear, descomponer, arruinar" (s.v. 'estragar').

<sup>691</sup> *Y ésta ... amargó*: "Y luego, uno de ellos corrió, tomó una esponja, la empapó en vino agridulce y, poniéndola en la punta de una caña, le daba de beber" (Mateo 27: 48); así en Marcos 15: 36 y Juan 19: 29.

despachan las provisiones.<sup>692</sup> 2120

ÁNGEL 6º

Ésta es la prenda escogida  
que a las demás dio el valor,  
árbol cuya oja y flor<sup>693</sup>  
son frutos de eterna vida.  
(*La cruz.*)

O dichosa enamorada, 2125  
que así al reposo te empleas,  
¿qué harás quando te veas  
de tales prendas çercada?

[66v] AMOR DIVINO

Spiritus, coged el buelo,  
quede a solas porque pueda 2130  
gozar del bien que le queda,  
que en su favor tiene el çielo.

Y ya en mis oídos siento  
el pífar<sup>694</sup> y son altivo  
con que da el Amor laçivo 2135  
la reçeña<sup>695</sup> de su intento.

---

<sup>692</sup> *Estas puntas ... las provisiones*: los clavos se mencionan de manera indirecta únicamente en el pasaje del incrédulo discípulo Tomás (“Uno de los Doce no estaba cuando vino Jesús. Era Tomás, llamado el Gemelo. Los otros discípulos, pues, le dijeron: «Vimos al Señor». Contestó: «No creeré sino cuando vea la marca de los clavos en sus manos, meta mis dedos en el lugar de los clavos y palpe la herida del costado»”, Juan 20: 24-25). Desde el siglo XIII se desató una controversia entre quienes sostenían que Jesús fue crucificado con tres clavos y quienes, más tradicionales, aseguraban que se utilizaron cuatro. La primera hipótesis adquirió la validez de dogma a cuyo favor se arguyeron revelaciones místicas como las de santa Brígida. A este dogma se adhirieron los jesuitas y lo demostraron al utilizar en su blasón tres clavos (Mâle, *L’Art religieux...*, pp. 270-272). Véanse los vv. 2257-2264. || *provisiones*: “Los autos acordados y determinaciones que salen de los consejos reales o chancillerías ... **Provisión**. Lo que se hace por elección o nombramiento de alguna persona, ... y el tal electo se llama comunidad” (s.v. ‘provisión’).

<sup>693</sup> *árbol cuya oja y flor*: véase verso 2409.

<sup>694</sup> *pífar*: “Instrumento músico de boca, que se tañe juntamente con el atambor de guerra” (s.v. ‘pífar’).

<sup>695</sup> *reçeña*: “La muestra que hace la gente de guerra ... porque se cuenta y mira el número que hay de soldados, el talle y brío y cómo van armados. O se dijo reseña, porque segunda vez se enseñan y muestran los soldados al general, después de la primera elección que dellos han hecho sus capitanes” (s.v. ‘reseña’).

*(Vase el AMOR y vanse los ÁNGELES y queda MARÍA despierta.)*

## ELOGIO SEGUNDO

MARÍA sola

MARÍA

Basta, sueño, el reposo.

Buelva el rostro a su luz mas, o, qué veo:

mi bien y mi amoroso

Jesús y puesto en cruz y mi deseo

2140

cumplido así; o cielo, ¿qué es aquesto?

Y quién en torno tanto bien me á puesto;

o prendas, o despojos,

que cada qual se lleva a sí los ojos.

[67r]

Qué méritos hallaste,

2145

Amor, en mí, que así as enriquecido

esta alma, en quien mostraste

y muestras los extremos que as podido.

O corazón, o pecho, ojos, lengua,

no es la ocasión para caer en mengua.

2150

Romped, romped las venas.

Lágrimas, acudid, que aora sois buenas.

Jesús, mi amor, mi gloria;

madero santo, extremo en mi ventura,

espejo en mi memoria

2155

de quando vi afear esa hermosura,

taladrar estos pies y ser clavadas

estas manos a torno fabricadas,

y abrir este costado

donde estubo mi amor depositado. 2160

O pies, o pecho, o manos;  
o ojos quando os vi y os eclipsastis;  
o extremos soberanos  
de Amor y con qué amor que me mirastis,  
quando triste, abrasada del madero,<sup>696</sup>  
esperaba el aliento postrimero,  
y con ançioso brío  
de que tras mí se me arrancaba el mío.

[67v]

Çegábanse estas claras  
lumbres, aquestas lumbres se çegaban 2170

de las gotas no avaras  
de sangre que corrían y enpañaban  
los espejados ojos; bien querría  
limpiarlos yo, mas triste no podía,  
y a veçes levantaba 2175  
los míos y en su sangre me çegaba.

En público y desnudo  
antes que puesto en cruz, sobre una dura  
piedra te vi y no pudo  
sufrirlo, no, la madre de amargura: 2180  
quitó de su cabeça el velo y lenta,  
con pasos de dolor, cubrió tu afrenta,  
y del amor llevada

[68r]

del hijo ançiosa se quedó abraçada.  
Dulçe maestro mío,<sup>697</sup> 2185

<sup>696</sup> *abrasada del madero*: Magdalena al pie de la cruz se menciona únicamente en Juan 19: 25 —“Junto a la cruz de Jesús estaba su madre, la hermana de su madre, María, esposa de Cleofás, y María de Magdala”. Mateo y Marcos indican que varias mujeres, entre ellas Magdalena, presenciaban la crucifixión desde lejos: “También estaban allí, observando de lejos, algunas mujeres que desde Galilea habían seguido a Jesús para servirlo. Entre ellas, María Magdalena, María, madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo” (Mateo 27: 55-56); “Unas mujeres miraban de lejos. Entre ellas, María Magdalena, María, madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé” (Marcos 15: 40).

<sup>697</sup> *Dulçe maestro mío*: esta frase resulta de importancia capital en la consagración de María Magdalena como

sentía tu dolor y traspasaba  
 mi pecho un ardor frío,  
 que de mis desconciertos<sup>698</sup> me acordaba  
 y vía que ellos y otros (que aun los temo)  
 te abían traído, Amor, a tal extremo. 2190

O culpas mal pensadas,  
 que entráis ligeras y salís pesadas.

Cata aquí tu ropaje,  
 María: ésta es la púrpura<sup>699</sup> y la olanda<sup>700</sup>  
 y éste el vario linaje 2195  
 del matiz que la tez pinta y ablanda,  
 ya en desnudés y ya en fealdad trocado.  
 Míralo que campea aquí en tu amado,  
 así inclinado al pecho,  
 un retrato de afrenta y dolor hecho. 2200

O más que oro, preciosa  
 cabeça, ¿cómo estás así caída?  
 ¿Es por no ser hermosa  
 aquesa fas do la verdad se anida?  
 ¿Y aquesos ojos donde el sol se mira? 2205  
 Y esos labios por donde Amor respira,  
 cárdenos ya teñidos,  
 en mis gustos sin ley ni Dios cumplidos.

Vertid lágrimas, ojos,  
 daldas sin duelo que en los miembros bellos 2210

[68v]

---

mujer santa. Luego de la crucifixión, Magdalena visita el sepulcro de Jesús y no lo encuentra. Unos hombres le preguntan por la causa de su llanto y ella les dice que no sabe dónde han ocultado el cadáver. "Al decir esto, miró por atrás y vio a Jesús de pie, pero no lo reconoció.// Jesús le dijo: «María». Entonces ella se dio vuelta y le dijo: «Rabboní», que en hebreo significa «maestro mío» (Juan 20: 14-16). Cristo le responde *noli me tangere*, 'no me toques'.

<sup>698</sup> *desconciertos*: véase verso 248.

<sup>699</sup> *ésta es la púrpura*: en los vv. 2081-2088 se habla de ropa blanca.

<sup>700</sup> *olanda*: "Lienzo muy fino de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'holanda').

serviréis de despojos,  
 y tendré que enjugar con mis cabellos,  
 que ya saben quando este ofiçio usaron,<sup>701</sup>  
 los thesoros de Amor que me ganaron.

O pies, que siendo humanos 2215  
 fuistis en Dios para mi bien, las manos.<sup>702</sup>

*(Habla con la columna.)*

Dulces prendas halladas  
 en buen punto: columna generosa,  
 entre las más nombradas  
 por firme sola tú la más preçiosa; 2220  
 o mármol frío en mi tibiesa hallado,  
 que estando mi Jesús en ti abraçado,  
 no sólo no le elaste,  
 más aun tocando el pecho, te abrasaste.

[69r]

*(Habla con la sogá.)*

Ésta es cabal çintura 2225  
 por la que un tiempo en perlas y oro daba  
 muestra de mi locura,  
 que en público de estrecha rebentaba.<sup>703</sup>  
 ¿Qué haze ya el collar de pedrería,  
 sartal de aljófar, pieças de valía, 2230  
 si el libre, el santo, el vello,  
 presas las manos tubo, el lazo al cuello?

*(Habla con las varas.)*

---

<sup>701</sup> *Vertid lágrimas ... ofiçio usaron*: "Allí se puso a llorar junto a sus pies, los secó con sus cabellos" (Lucas 7: 38); "María trajo como medio litro de un aceite perfumado de nardo muy fino y muy caro. Ungió con él los pies del Señor y se los secó con sus cabellos" (Juan 12: 3). Véanse vv. 227-229.

<sup>702</sup> *O pies ... las manos*: Magdalena dice que Cristo impuso sus pies sobre ella, a modo de como imponía las manos para bendecir (por ejemplo, en la ocasión donde se reúnen los niños alrededor de Jesús y éste "los abrazaba y luego ponía sus manos sobre ellos para bendecirlos", Marcos, 10: 16). Los apóstoles imponen las manos para que los conversos reciban el Espíritu Santo (véanse el caso de los samaritanos en Hechos de los Apóstoles 8: 14-17).

<sup>703</sup> *muestra de ... de estrecha rebentaba*: véanse vv. 1048-1053.

Ramales, duros hilos,  
manojos de dolor, tormento crudo,  
que con agudos filos

reventastis la sangre en el desnudo,  
inoçente, Jesús. O menoscabo,  
¿que Dios se trate como vil esclavo?

¿Y el siervo aherrojado,  
libre ya, quede en Dios hijo adoptado?

(*Habla con la corona y pónesela.*)

[69v]

Diadema, en mi cabeça,  
aunque indigna, seréis todo mi arreo<sup>704</sup>  
pues toda esta aspereça  
de espinas la forjó mi devaneo.

(*Habla con la caña.*)

Y tú, çeptro imperial de mi locura,  
liviana caña en que el honor se apura  
y en quien ya rota queda

de la humana ambiçión la inquieta rueda.  
(*Con la lança.*)

O hierro, o punta aguda,  
¿sabes a dónde entraste, a dónde heriste?

¿Cómo quedaste muda  
si en tanto bien de un solo golpe diste?  
¿Cómo y azero, fue posible hallarte  
en la fragua de amor y no abrasarte?

(*Habla con la esponja.*)

Esponja a mí me toca  
vuestro humor, pues la hiel naçió en mi boca.

Clavos, en mis mejillas  
por hierro hecharos quiero, pues mi amado

---

<sup>704</sup> arreo: "adornar y engalanar de arras las joyas que el desposado da a la desposada" (s.v. 'arrear').

- entre sus maravillas  
 aya en mi corazón de amor hechado 2260  
 el sello y marca en todo aventajada  
 con que andaré en el mundo señalada,  
 [70r] pues seré, muerta o viva,  
 la esclava de Jesús, de amor captiva.  
 O despojos, o rico 2265  
 empleo, o bienes solos estimados.  
 Haré yo un azesico<sup>705</sup>  
 de aquesta mirra y sándalos preçiados,  
 y así conpuesto, con abraço estrecho,  
 me le trairé guardado dentro el pecho.<sup>706</sup> 2270  
 Otros preçien el oro  
 que ésta será mi gloria y mi tesoro.
- CHORUS *Fasciculus mirrae dilectus meus,  
 inter ubera mea commorabitur.*<sup>707</sup>
- (Unas ricas cortinas se çierran aquí con que queda fuera  
 del tablado MARÍA MAGDALENA.)*

---

<sup>705</sup> azesico: de haz.

<sup>706</sup> Haré yo ... el pecho: versión de los dos versos latinos que siguen.

<sup>707</sup> *Fasciculus ... commorabitur*: en el ms. las dos líneas son un pasaje corrido. Cita incompleta del Cantar de los cantares, 1: 12: "Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi:/ Inter ubera mea commorabitur" (*Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de A. Colunga y L. Turrado, 8ª ed., Madrid, La Editorial Católica, 1985). El autor de la *Comedia* alteró levemente el primer versículo con intención de hacerlo endecasílabo. Esta cita se encuentra también en *El árbol de la vida* de san Buenaventura, quien dice que sólo el verdadero adorador de Dios puede experimentar continuamente la pasión de Cristo "con tanta viveza de memoria, con tal agudeza de entendimiento y con tan encendido afecto de voluntad, que pueda con verdad repetir el desahogo de la Esposa: *Manojito de mirra es mi amado para mí; morará entre mis pechos*" (*Obras de san Buenaventura*, ed. bilingüe de L. Amoros y M. Oromi, 3ª ed. rev., Madrid, La Editorial Católica, 1967, t. 2, p. 268; véase nota al verso 2409).

[70v]

**ELOGIO TERÇERO**  
**EN QUE SE CONTIENE EL TORNEO DEL DIVINO AMOR<sup>708</sup>**

REGALO, HERROR, APETITO, FUROR, 4 QUE LLEVAN LAS LANÇAS a los dichos  
 4 aventureros,<sup>709</sup> el AMOR PROFANO y UNO QUE TOCA EL PÍFARO.  
 RIGOR, SILENCIO, TEMOR y un AVENTURERO que sale de parte de la VERGÜENÇA  
 y TENPLANÇA, 6 ÁNGELES que llevan las armas de los  
 aventureros y el AMOR DIVINO.

*(Agora salen solos el REGALO y HERROR con el cartel.)<sup>710</sup>*

*(Sale uno con ellos tocando el pífaro.)*

REGALO

Aliento pone el ruido  
 del estruendo sonoro,  
 quando del aire espaçioso  
 retumba en el presto oído.

2275

[71r]

Esto ubiera de aber hecho  
 Amor, si a mí me creyera,  
 y a mi quenta que le ubiera  
 salido más a provecho.

2280

Que aunque está bien el regalo  
 a Amor con quien se le allana,  
 con rebelde e inhumana  
 condición, tenerlo es malo.

2285

---

<sup>708</sup> Con la introducción de este último trofeo, Juan de Cigorondo satisface las expectativas de un público que se solazaba en los juegos bélicos. Dice al respecto de esta afición de los novohispanos Juan Suárez de Peralta: "Hay muchas maneras de correr lanzas y de cada una hay sus aficionados, según como se dan la maña en aquella especie de correr: sustentando cada uno lo que sabe ... En toda Italia y España, se corre a lo cierto, aunque no tan galán, como en la Nueva España, a causa de que se han ejercitado muy mucho los caballeros de allá, añadiendo nuevas maneras de sacar la lanza, dándoles extremadísimo aire" (*Tractado de la cavallería, de la gineta y brida...*, Sevilla, Fernando Diaz Impressor, 1580 [ed. facs., México, José Álvarez del Villar, 1950], p. 141).

<sup>709</sup> *aventureros*: "Caballero aventurero, que voluntariamente hacía número en las justas" (Carlos Rincón Gallardo, *Diccionario ecuestre...*, México, Talleres Gráficos de la Penitenciaría del D. F., 1945, s.v. 'aventurero').

<sup>710</sup> *cartel*: "Los que publicaban los heraldos o reyes de armas, en prosa o en verso, desafiando, de parte de los mantenedores de un torneo o carosel, a todo viviente o aventurero" (*ibid.*, s.v. 'carteles'). Covarrubias añade que al pie de dichos carteles solían firmar los aventureros (s.v. 'cartel').

Quiébrese en el aire el son  
del clarín,<sup>711</sup> pífaro y caxa.<sup>712</sup>  
lo que de suyo agasaja,  
eso asombre el coraçón.

2290

ERROR

No es gente la que hazemos  
que sale; sobra al Amor  
dar muestras de su furor  
que es lo más que pretendemos.

Y ese que llaman Divino  
saque a prueba su deidad,  
que en nuestra brabosidad  
lo más humano es lo fino.

2295

[71v]

Es público desafío  
hecho en carne, a sangre y fuego,  
porque no haga el çielo juego  
del Amor y de su brío.

2300

Salgan castos coraçones,  
que si ellos vençen los gamos,  
nosotros desquixaremos<sup>713</sup>  
tigres, panteras, leones.<sup>714</sup>

2305

REGALO

El palenque<sup>715</sup> en la contienda  
el lugar y plaça es ésta,  
y a este canto quede puesta

---

<sup>711</sup> *clarín*: "La trompetilla de son agudo" (s.v. 'clarín').

<sup>712</sup> *caxa*: tambor.

<sup>713</sup> *desquixaremos*: así en el ms.

<sup>714</sup> *nosotros ... leones*: "Desquijarar leones, se dice por braveza de algún valentón" (s.v. 'desquijarar').

<sup>715</sup> *palenque*: "La estacada que se pone para cercar el campo donde ha de hacer alguna lid o torneo" (s.v. 'palenque').

del airado Amor la tienda.<sup>716</sup>

2310

El cartel se cuelgue aquí  
con las leyes del torneo,  
y por si ierve el deseo  
de saberlas, dize así:

*(Léelo el REGALO:)*

CARTEL DEL TORNEO

El dios de amor, que a fuerça de su buelo  
suele triumphar en carros de leones,  
y a quien de Chipre, en el templado suelo,  
en çien altares se le ofreçen dones,  
sale oy a plaça en contra el alto çielo,  
donde quiere clavar sus opiniones  
a espada y lança y, entre las estrellas,  
contra el Amor Divino defendellas.

2315

[72r]

2320

*(Cuelga el cartel.)*

ERROR

Éste es, en suma, el intento  
de nuestro altivo señor,  
lo demás a su valor  
se quede y al sufrimiento.

2325

Calle el mar y en las montañas  
héchese el viento, y no lluevan  
oy las nubes, ni se muevan  
en los ojos las pestañas.

2330

*(Éntranse, y al son de pífaros y caxas entra por un lado el AMOR DIVINO con los suyos y el PROFANO con los de su vando [72v] a guisa de justar, donde cada Amor halla una*

---

<sup>716</sup> tienda: "el pabellón de campo" (s.v. 'tienda' 1).

*rica tienda en que se sienta estando a la mira en un val-  
cón la Tenplança y Vergüença, y mientras esto se haze,  
canta el CHORO.)*

CORO

Afuera, afuera, afuera;  
aparta, aparta, aparta,  
que entra el valedor de amores  
a dar muestras de sus llamas;

el que en los dorados çercos 2335  
guía de estrellas la dança,  
y el que alijera en la tierra  
del grave peso a las almas.

Dios de amor, y no trae arco  
ni cuida mucho de aljaba, 2340  
que para alcançar victorias  
vástale la cruz por armas.

[73r]

Los que lleva en su quadrilla  
son los que hazen la salva:<sup>717</sup>  
más bellos que las estrellas, 2345  
más veloçes que sus alas;

tienden las plumas al viento,  
que al rayo del sol tocadas  
vierten en el aire visos,  
broslan<sup>718</sup> las nubes de plata. 2350

Muestran de paz las divisas,  
pues se preçian de guimaldas,  
aunque a fuer de lo que es guerra,  
terçian bien formidas lanças.

Con lento y grave sosiego 2355  
miden la anchurosa plaça

<sup>717</sup> *salva*: "Hacen **salva** los soldados a su rey, a su general y a su capitán en ocasiones, disparando la arcabucera por lo alto y sin pelotas ... Todo esto en demostración de reconocimiento, paz y amistad" (s.v. 'salva' 1).

<sup>718</sup> *broslan*: véase verso 1949.

hasta quedarse en su puesto  
el Amor y ellos por guardas.

De otro canto sale airado,  
en torno de la estacada, 2360  
el idolillo de Venus<sup>719</sup>

hecho un escorpión de rabia;  
que probada ya ventura  
[73v] de la hierba de sus jaras,<sup>720</sup>  
quiere ver si le succede<sup>721</sup> 2365  
mejor a votes de lança.<sup>722</sup>

Trae de Belona el escudo,  
de Marte la ardiente espada,<sup>723</sup>  
y, por ruegos de la madre,  
Júpiter le dio su hacha. 2370

Entra muy aconpañado  
de sus rabiosas bascas,<sup>724</sup>  
que no cabiendo en el pecho,  
por boca y ojos las lança.

*(Están ya sentados el AMOR DIVINO y HUMANO en sus dos  
opuestas tiendas. Cada uno tiene los de su quadrilla por  
guarda junto a sí. Por este orden, el APETITO es el mantene-  
[74r] dor<sup>725</sup> del vando del AMOR PROFANO; tras él se sigue*

---

<sup>719</sup> *el idolillo de Venus*: una expresión similar a este verso en un poema anónimo del siglo IX: “*O admirabile Veneris ydolum*” (Curtius, *Literatura...*, p. 170).

<sup>720</sup> *jaras*: véase verso 743.

<sup>721</sup> *succede*: castellanización del verbo latino *succedo*, ‘terminar favorablemente’.

<sup>722</sup> *votes de lança*: “el que se da con la extremidad de la lanza, que vale golpe con resurtida” (s. v. ‘bote’).

<sup>723</sup> *Trae de ... espada*: la pareja Belona-Marte está presente en unas líneas de la jácara de san Pedro Nolasco de sor Juana: “Oigan, atiendan, que canto/ las hazañas portentosas/ de aquel asombro de Marte/ del espanto de Belona” (*Obras...*, t. 2, *Villancicos y Letras selectas*, ed. y pról. de A. Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, vv. 7-10). || *Belona*: diosa de la guerra.

<sup>724</sup> *bascas*: véase verso 1195.

<sup>725</sup> *mantenedor*: “Caballero que en las justas, en los torneos y carroseles, entra primero en la estacada o en el

*el REGALO, luego el HERROR y después el FUROR, cada uno con su paje de lança<sup>726</sup> que están al otro lado de la silla.) (El RIGOR es el mantenedor del AMOR DIVINO, tras el qual se sigue el SILENCIO, luego el TEMOR y después EL AVENTURERO, que sale por la TENPLANÇA y VERGÜENÇA. Al otro lado de la silla del AMOR DIVINO están 6 ANGELES, los 4 con lanças para sus aventureros.)*

AMOR PROFANO

La figura en que é caído  
de ser niño siendo Amor  
es la que de mi valor  
gran parte á desminuido.

2375

[74v]

Baste, pues, ya el ignorante  
Herror puesto en mi tamaño,  
y sepan que en hazer daño  
tengo miembros de gigante.

2380

Sabe bien el dios de Delo,<sup>727</sup>  
padre de la rubia Aurora,  
que para esta vençedora  
mano no haze al caso el çielo.

2385

Y el mismo Marte escamado<sup>728</sup>  
con sus redobles<sup>729</sup> de açero,  
quanto más sañudo<sup>730</sup> y fiero,

---

sitio de combate, y se empeña en sostener, con las armas en las manos, una u otra posición contra todo viviente o aventurero. En los torneos y carroseles, como el combate no es singular como en las justas, son siempre varios los mantenedores que hacen el desafío, y forman cuadrillas diversas para combatir y pelear con las de los aventureros" (Rincón Gallardo, *Diccionario...*, s.v. 'mantenedor').

<sup>726</sup> *paje de lança*: "Los que llevan en los torneos las lanzas y divisas de los combatientes" (*ibid.*, s.v. 'pajes de lanza o de armas').

<sup>727</sup> *Delo*: ciudad de Apolo.

<sup>728</sup> *escamado*: "A forma de *escamas* se suelen labrar unas lorigas o corazas todas de piececicas, una sobre otra, que resisten cualquier golpe" (s.v. 'escama').

<sup>729</sup> *redobles*: "Toque vivo y sostenido que se produce hiriendo rápidamente el tambor con los palillos" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'redoble' 2).

<sup>730</sup> *sañudo*: "Vale furor y enojo ..., porque el que se ensaña da muestra con estos accidentes señalados en las narices, las cuales se le hinchan y echan de si el aire con violencia" (s.v. 'saña' 1).

tanto más de mí á temblado. 2390

Ni ay por qué hazer tropheo  
del seso de una mujer,  
que lo mejor de su ser  
lo funda en su devaneo.

Pues por una que perdí 2395  
tengo tras cada rincón  
çiento que a mi devoçión  
harán milagros de sí.

[75r]

Escarmentará ya el çielo  
de venir conmigo a manos, 2400  
pues siempre le fueron vanos  
sus pasos contra mi buelo.

Llovió ya fuego indignado  
contra mí y valióle nada,<sup>731</sup>  
tubo la tierra anegada 2405  
por mí y escapéme a nado;<sup>732</sup>

y agora quiere, brioso,  
encandilarme a la luz  
de no sé qué árbol de cruz<sup>733</sup>  
por verme algo çegajoso.<sup>734</sup> 2410

Mas ya de medida salgo  
en palabras sin provecho,  
a tiempo estamos, que el hecho  
sacará a luz lo que valgo.

<sup>731</sup> *Llovió ... nada*: "Entonces Yavé hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego proveniente de Yavé de los cielos" (Génesis 19: 24).

<sup>732</sup> *tubo la ... a nado*: referencia al diluvio (Génesis 6-8).

<sup>733</sup> *árbol de cruz*: la referencia a la cruz como árbol surge en las tradiciones paleocristianas. San Buenaventura consolidó la significación de la cruz como árbol en un tratado que, según el código donde se conserve, se llama *Arbor crucis*, *Tractatus de arbore crucis*, *Arbor vitae*, *Fasciculus myrrhae*, *Contemplatio de passione Domini* y *Lignum vitae* (*Obras...*, p. 259). Existen conexiones entre el árbol de la cruz y la devoción del rosario, además de una leyenda que involucra a la cruz y a Adán (Sebastián, *Contrarreforma...*, pp. 197-201).

<sup>734</sup> *çegajoso*: "el que ve poco y tiene temerosos los ojos" (s.v. 'ceguedad' 3).



ni ay que librar en la boca  
lo que consiste en las manos.

La gloria de mi tropheo  
está en mi mantenedor:  
salga a plaça y su furor  
corresponda a mi deseo.

2445

AMOR DIVINO

Salga, que en la tierna edad  
de niños está mi gloria,<sup>738</sup>  
donde el punto en la victoria  
es el de su castidad.

2450

Y en tanto, por los balcones  
de estrellas, los zeraphines  
viertan al son de clarines  
su ardor en los coraçones.  
*(Tocan aquí las caxas un rato.)*

*(Sale el APETITO un poco de su lugar.)*

APETITO

Si en el sangriento conbate  
haze la braveça al caso,  
en el vigor de mi paso  
se çifre, sume y remate.

2455

[76v]

Éste, pues, en tu vengança,  
alto señor, te asegure  
conque a este braço le dure  
brío y el hierro a esta lança.

2460

El Apetito dañado  
soy, como sabes, do es fuego

---

<sup>738</sup> *Salga ... mi gloria*: quizá refiere a Mateo 18: 1-5 ("En ese momento, los discípulos se acercaron a Jesús para preguntarle: «¿Quién es el más grande en el Reino de los Cielos?»// Entonces Jesús llama a un niño, lo coloca en medio de los discípulos, y dice: «Les aseguro que si no cambian y vuelven a ser como niños, no podrán entrar al Reino de los Cielos. El que se hace pequeño como este niño, ése es el más grande en el Reino de los Cielos, y el que recibe en mi Nombre a un niño como éste, a mí me recibe»). Véanse vv. 201, 203, 386, 1282.

el más templado sosiego  
jamás en agua aplacado. 2465

Y pues en él tienes puesto  
tu ceptro, Amor, y ampararlo  
es mi honor, en sustentarlo  
pondré de mi fuerza el resto. 2470  
*(Vuélvese el APETITO a su lugar.)*

*(Sale el RIGOR de su lugar un poco.)*

[RIGOR]

Purísimo Amor, que al alma  
le eres su propio alimento  
y endulçando el pensamiento  
das a voluntad la palma,<sup>739</sup>

[77r]

bien medrado vengo en buelo, 2475  
pues se fian del Rigor  
las victorias del Amor  
y la importancia del çielo.

Sola tu presencia basta  
a asegurar nuestro hecho; 2480  
vaya en tu fuego mi pecho  
y no curo de otra hasta.<sup>740</sup>

De mi cortadora espada  
el filo en tu ardor se afina,  
y a do tu llama se inclina 2485  
va la victoria inclinada.  
*(Vuélvese el RIGOR a su lugar.)*

*(Sale de su lugar el REGALO.)*

REGALO

Dios de amor, rey de Çitera,

<sup>739</sup> palma: "Gloria, triunfo" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'palma').

<sup>740</sup> hasta: "El fuste de la lanza" (s.v. 'asta').

tu Regalo está aquí presto  
 a dar cuenta de su puesto  
 debajo de tu vandera.<sup>741</sup> 2490

De donde tan cerca al cielo  
 enbiaré de mis rajadas  
 hastas, que en él abrasadas  
 baxen hechas polvo al suelo.  
*(Pónese en su lugar el REGALO.)*

[77v] *(Sale un poco de su lugar el SILENCIO.)*

[SILENCIO] Alto señor, como es mío 2495  
 el callar, más a provecho  
 me es convertir en el hecho  
 lo que es palabras y brío.

Que el veneno de Cupido  
 haze muy poca impresión 2500  
 en lo que es el corazón,  
 si halla guarda en el oído.  
*(Vuélvese a su lugar.)*

*(Sale del suyo el HERROR.)*

HERROR Déte, Amor, seguro el arte  
 con que en las veras entrando,  
 esta pica<sup>742</sup> floreando,<sup>743</sup> 2505  
 pondré invidia al mismo Marte.  
 Que ya sabes que en su horror  
 al primer bote desmalla

<sup>741</sup> *vandera*: véase verso 504.

<sup>742</sup> *pica*: "Lanza larga de hierro pequeño y agudo, de que usan los soldados que llaman ... **piqueros**" (s.v. 'pica').

<sup>743</sup> *floreando*: "El preludeo que hacen con las espadas los esgrimidores antes de acometer a herir el uno al otro, o cuando dejan las espadas" (s.v. 'floreo').

la punta, y al reparalla  
se haze el estrago mayor.  
*(Buélvese a su lugar.)*

2510

*(Sale del suio el TEMOR.)*

TEMOR

[78r]

No ay, en fuerça, arrebatado  
golpe assí que resistirse  
no pueda, si al reçibirse  
se halla el brío recatado.

Divino fuego, tu ardor  
es el que nos haze al caso,  
que en Amor firme va el paso  
sobre el compás del Temor.  
*(Vuélvese a su lugar.)*

2515

*(Sale del suyo el FUROR.)*

FUROR

En mí la muestra gallarda  
es de mis varas ensayo,  
y en mi mano la hasta es rayo,  
y su golpe es de bombarda.

2520

Que soy el bravo Furor,  
engendrado en la locura,  
naçido quando se apura  
la mayor fuerça de Amor.  
*(Vuélvese a su puesto.)*

2525

*(Sale del suyo el AVENTURERO de la TENPLANÇA y  
VERGÜENÇA.)*

EL AVENTURERO

Lo que asegura mi lança  
es ver su hierro templado  
al punto, en todo açertado  
de la Vergüença y Tenplança.

2530



como medido en hablar.<sup>746</sup>  
*(Dale la lança al SILENCIO.)*

- ÁNGEL 3º                      Y la vuestra a recataros                      2555  
 aun en los seguros pasos,  
 y así en los adversos casos  
 seguro vendréis a hallaros.  
*(Dale la lança al TEMOR.)*
- ÁNGEL 4º                      Un vergonçoso<sup>747</sup> respeto                      2560  
 es el ierro en nuestra lança,  
 do el filo de la tenplança  
 llega al estado perfecto.  
*(Da la lança al AVENTURERO de la VERGÜENÇA y  
 TENPLANÇA.)*
- ÁNGEL 5º                      Lo demás queda a la espada                      2565  
 que corta en las ocasiones  
 lo que en tibios coraçones  
 mata en son de<sup>748</sup> que no es nada.  
*(Con esto quedan los del vando del DIVINO AMOR con  
 lanças.)*
- AMOR PROFANO                      Ea, vando en todo ajeno  
 de temor, tomad las lanças  
 [79v]                      y hazed que en mis esperanças  
 sea cada golpe un trueno.                      2570

---

<sup>746</sup> *tan recatado ... en hablar*: véanse vv. 1521-1522.

<sup>747</sup> *vergonçoso*: "El que de cualquier cosa que a su parecer no haya hecho con la decencia debida se pone colorado y le llamamos vergonzoso, indicio de virtud y de modestia" (s.v. 'vergüenza').

<sup>748</sup> *en son de*: "De tal modo o a manera de" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'son').

*(El que trae la lança del APETITO dásela y dize:)*

1º

Tomad el horrendo y fiero  
 rayo, y dalde aquel vigor  
 que en el pecho del Rigor  
 ablande el templado azero.

Dad a vuestro ímpetu el buelo,  
 a todo estended la mano,  
 mesclad divino y profano,  
 la tierra con lo que es çielo.

2575

*(El que trae la lança del REGALO se la da y dize:)*

2[º]

Con el regalo alagüeño<sup>749</sup>  
 el gusto herid, y a mi quenta  
 que os sepa sacar de afrenta  
 este pegajoso leño.

2580

Que en senos de humana vida,  
 entre sabrosas blanduras,  
 oçios, deliçias, ternuras,  
 es donde el Amor se anida.

2585

*(Dize así el que trae la lança del ERROR y se la da:)*

3[º]

[80r]

De flamífera aspereça  
 os revestid, brabo Herror,  
 que de hierros el mayor  
 es el que naçe en torpeça.

2590

Dad el golpe con sosiego  
 y retiraos sin estruendo,  
 que si es hierro irá cundiendo  
 como entre sarças el fuego.

---

<sup>749</sup> *alagüeño*: véase verso 426.

- (*El que trae la lança al FUROR se la da y dize:*)
- 4[°] Caballero generoso, 2595  
 mirad que a vistas de Amor  
 es bien que muestre el Furor  
 lo que tiene de brioso.
- El ímpetu aquí es lo bueno  
 y el orgullo lo importante, 2600  
 vuestra pica es de diamante,  
 la del contrario de heno.
- TEMPLANZA Haz pausa, globo estrellado,<sup>750</sup>  
 detente sol luminoso,  
 y en el pecho más brioso 2605  
 quede el corazón pasmado.
- [80v] VERGÜENÇA Que va el punto de la guerra  
 sobre el salir vencedor  
 el que en el çielo es mayor  
 o lo que es fuego en la tierra. 2610
- (*El de la TENPLANÇA y VERGÜENÇA dize:*)
- [EL AVENTURERO] Ea, divino señor,  
 inspirad desde aí aliento,  
 que al fin nuestro vençimiento<sup>751</sup>  
 no es más que vuestro fabor.
- FUROR Y tú, gloria y heredero 2615  
 de tu madre, concha de oro,  
 derrama de tu thesoro

---

<sup>750</sup> *globo estrellado*: la bóveda celeste.

<sup>751</sup> *nuestro vençimiento*: nuestra victoria.

brío al encuentro primero.

*(Comiença el torneo con gran orden y música de pífaros y caxas. Quiebran de uno en uno sus lanças los del un bando con los del otro, y quedan en todas vençidos los de CUPIDO.)*

[81r] ÁNGEL 1º

O esfuerço, o braços bríos,  
o espadas cuyas çentellas  
de oy más servirán de estrellas  
en los çercos luminosos.

2620

ÁNGEL 2º

Ea, Amor, sea en hora buena  
el tropheo y la victoria,  
que así acreçienta tu gloria  
el valor de Magdalena.

2625

AMOR PROFANO

No lo deis todo por hecho,  
que una desgraçia en los míos  
no ha de agotar, no, los bríos  
que abré bien tan en el pecho.

2630

En pie quedan, no es avida  
la victoria ni tal quiero.  
Torne el combate a su fuero  
mientras durare la vida.

APETITO

Ser vencidos, cómo es eso  
y quién tal horror publica.  
Suso, denme acá otra pica  
que sea una viga en el peso.

2635

[81v]

En día aziago nasçi,  
volvamos a la contienda

2640

que quiero tomar enmienda  
quando no de otro, de mí.

REGALO

Ya la cólera no vasta  
y se apura el sufrimiento,  
¿que ellos canten vencimiento  
teniendo en mi mano la hasta?

2645

ERROR

O Amor, destes hombros quita  
la cabeça al vano Herror,  
pues oy ha puesto en tu honor  
de afrentas copia infinita.

2650

FUROR

Callo, que la misma mengua  
y vergüença me enbaraça,  
y el menor blasón en plaça  
es el pregón de la lengua.

RIGOR

No asombra el braboso aliento,  
ni en vuestra mala fortuna  
no basta en suertes la una:<sup>752</sup>  
vengan lanças, vayan çiento.

2655

[82r]

SILENCIO

Torpe Amor, intentos vanos  
son quantos has fabricado;  
ya me probaste callado  
y agora pruebas mis manos.

2660

TEMOR

Verás, çiego, que el temor  
sancto no acobarda el pecho,

---

<sup>752</sup> *No asombra ... en suertes la una*: no extraña la insistencia del Amor Profano en pelear, pero ¿no basta haber sido vencido una vez?

antes en el trançe estrecho  
es él solo el vencedor. 2665

*(EL AVENTURERO de las virtudes.)*

[EL AVENTURERO] O virtudes soberanas,  
si no fue igual al deseo  
de mi lança el franco enpleo,  
sufridme afables y humanas, 2670  
que desta ves tomaré  
enmienda de lo pasado,  
y ante esos pies aherrojado  
a mi contrario pondré.

AMOR PROFANO O Venus, allá do posas 2675  
de Chipre en el rico suelo,  
[82v] ¿ves en aprieto a tu hijuelo  
y ándaste tras mariposas?  
Y tú, mi padre<sup>753</sup> el herrero,  
tal sea el sueño qual as dado 2680  
el punto y temple estremado  
de mis armas al azero.

ÁNGEL 3º O María, afortunada  
en quanto bien se desea,  
ya el torpe Amor titubea 2685  
y tú le vençes callada.

ÁNGEL 4º Ea, çielos, atençión,  
que se torna ya a la prueba

---

<sup>753</sup> padre: véase verso 1807.

y de aquesta ves se lleva  
a su punto la cuestión.

2690

*(Tornan a tornear todos juntos y haziéndose, después del torneo, de las espadas, vençen a los de CUPIDO, dexándolos en tierra, y CUPIDO cae tan- [83r] bién en tierra desde su asiento.)*

ÁNGEL 5º

O bien concluido buelo  
y en qué grave suspensión  
se ha quedado el coraçón  
y quán más sereno el çielo.

ÁNGEL 6º

O Rigor, en todo osado;  
Silencio, gozo en el alma;  
Temor, en victorias palma;  
Templança, en lo más amado:  
quán firme es vuestro poder,  
quán çierta vuestra victoria,  
quán sin soçobras la gloria,  
quán al seguro el vençer.

2695

2700

RIGOR

Divino Amor, si aora resta  
otra cosa, nos la ordena,  
que por ti y en Magdalena  
está nuestra vida puesta.

2705

AMOR DIVINO

[83v]

Gallardo mantenedor,  
que para el tropheo entero  
quede amarrado a un madero  
de tu mano el torpe Amor,  
donde quedarán colgadas

2710

con el arco, aljaba y flechas,  
con graves leyes y estrechas  
de no poder ser quitadas.

Que ese rapaz çegajoso<sup>754</sup> 2715  
aunque se haze mortestino<sup>755</sup>  
no ha muerto, que de refino<sup>756</sup>  
sabe hazerse del raposo.<sup>757</sup>

Y el resto de los despojos  
váyase en mi compañía: 2720  
pondrélos de mi María  
ante sus pies y sus ojos.

*(Ata el RIGOR al AMOR a un poste del tablado.)*

ÁNGEL 1º

Alto, pues, gente gallarda,  
valerosos caballeros,  
quenta<sup>758</sup> con los prisioneros 2725  
que es de importancia su guarda.

[84r]

Y pues quanto ay más pujança,  
tanto es justo que se guarde  
lo que es punto en el alarde<sup>759</sup>  
pónganse en buena ordenança. 2730

Sírvase, vuestra deidad,  
de tomar su puesto aparte,  
con el preçioso estandarte  
de nuestra seguridad;

<sup>754</sup> *çegajoso*: “el que ve poco y trae temerosos los ojos” (s.v. ‘ceguedad’). El calificativo se refiere a la venda que cubre los ojos de Cupido.

<sup>755</sup> *mortestino*: “El animal que por enfermedad o flaqueza se ha muerto” (s.v. ‘mortandad’). El Amor Profano se finge muerto.

<sup>756</sup> *de refino*: de ‘refinado’, “astuto, malicioso” (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. ‘refinado, -da’).

<sup>757</sup> *raposo*: “Y así decimos a un hombre ser *raposo* cuando es astuto” (s.v. ‘raposa’).

<sup>758</sup> *quenta*: véase verso 275.

<sup>759</sup> *alarde*: “Vale la muestra o reseña que se hace de la gente de guerra” (s.v. ‘alarde’).

que esto es triumphar el Amor 2735

y esto es dar muestra del çielo  
donde, en sosegado buelo,  
se guarda el orden mejor.

Guarde el Rigor su hilera  
y tras ellos los alados, 2740  
y ellos, señores soldados,  
pónganse en buena manera.

Y las dos en quien se ençierra  
tal valor, guarden su puesto,  
que les está muy honesto 2745  
a tales damas la guerra.

[84v]

Aquí, en paso gallardoso,  
sigan los dos cortesanos,  
y tras ellos los loçanos  
niños del vando engañoso. 2750

Y esotros alaraqüentos,<sup>760</sup>  
puestos en buenas prisiones,  
lleven rastrando pendones  
de sus vanos pensamientos.

Consuello loçano y tardo, 2755  
vaya marchando la gente,  
todos en buen continente  
que es el esquadrón gallardo.

Y tú, çielo, en vario estruendo  
de trompas, cajas, clamores,<sup>761</sup> 2760  
canta de Amor los loores,  
su tropheo encareçiendo.

---

<sup>760</sup> *alaraqüentos*: ironía, porque los perdedores del torneo seguramente guardan silencio, avergonzados de la derrota.

<sup>761</sup> *clamores*: "algunas veces significa el toque de la campana o campanas, cuando tañen a finados" (s.v. 'clamor' 4).

*(Con el orden dicho van [85r] los victoriosos dando buelta al tablado mientras canta el CHORO lo que se sigue:)*

[CORO]

De la dura enpalisada,  
pisando la ardiente arena,  
sale el rayo en los amores 2765  
con gallardosa reçeña.<sup>762</sup>

Ved lo que vale una mudança buena,  
que el tropheo de Amor es Magdalena.

Toca el çielo los clarines,  
las caxas toca la tierra, 2770  
la mar y el aire en sus silvos  
hazen pifaro y trompetas.

Ved lo que vale una mudança buena,  
que el tropheo de Amor es Magdalena.

El fuego en hondosas llamas, 2775  
desde su luçiente esfera,  
tremola al amor del viento  
las victoriosas vanderas.<sup>763</sup>

[85v]

Ved lo que vale una mudança buena,  
pues el tropheo de Amor es Magdalena. 2780

Ven de la cruz en mujer  
nuevo el triumpho y le çelebran,  
que en ganarse el çielo amando  
hizo de sí heroica prueba.

Ved lo que vale [una mudança buena, 2785  
que el tropheo de Amor es Magdalena].

Imitan en el alarde  
al que hazen las estrellas,

---

<sup>762</sup> reçeña: véase verso 2316.

<sup>763</sup> victoriosas vanderas: véase el verso 504.

siendo alferes los luzeros,  
generales los planetas. 2790

Ved lo que [vale una mudança buena,  
que el tropheo de Amor es Magdalena].

De spíritus y de graçias  
van variadas hileras  
que el corazón se arrebatá 2795  
a lo que es gloria de verlas.

Ved lo que vale [una mudança buena,  
que el tropheo de Amor es Magdalena].

[86r] Varias las alas en plumas,  
varias las gravadas<sup>764</sup> crestas<sup>765</sup> 2800  
donde el sol haze reflexos  
que en los ojos reverberan.  
Ved lo que vale una mudança buena,  
que el tropheo de Amor es Magdalena.

*(Acabando de cantar el CHORO, suenan los pífaros y caxas  
a cuyo son se entran los del alarde con gran orden, y el  
AMOR PROFANO, amarrado y solo, dize:)*

[AMOR PROFANO] Solo qual veis he quedado, 2805  
y es nada lo que padesco,  
que según lo que meresco  
aun me dexan obligado.

Éste ha sido el hado malo  
y ésta mi suerte enemiga: 2810  
verme forçado a que diga  
la verdad al pie del palo.

[86v]

Almas dadas para el çielo

---

<sup>764</sup> *gravadas*: decoradas con grabados.

<sup>765</sup> *crestas*: "Crestón o parte de la celada que en forma de cresta se levanta sobre la cabeza y en la cual se ponen las plumas" (Alonso, *Enciclopedia...*, s.v. 'cresta' 6).

en esos cuerpos loçanos,  
que podrán ser más que humanos 2815  
si les alentáis el buelo,

¿hasta cuándo el ciego engaño  
hará fuego en vuestra vida,  
mal sanando la herida  
que al cabo revienta en daño? 2820

Veis aquí vuestro Cupido,  
vuestro horror, desasosiego,  
vuestro peligroso fuego  
que mata sin ser sentido;  
carcoma<sup>766</sup> en vuestra salud, 2825  
y el que con vos nada queda,  
trae vuestra honrra en almoneda,<sup>767</sup>  
la vida, en el ataúd.

Ya veis lo que va de mí  
al casto Amor de Jesús; 2830  
engañaos, pues, por su cruz  
y quede el engaño en mí.

[87r]

Mirad que de niñerías  
se salta a burlas pesadas,  
y las quantas rematadas<sup>768</sup> 2835  
se va todo en averías.

Sírvaos María de exemplo:  
en ver con la integridad,  
que en sintiendo la verdad,  
supo fabricarle el templo. 2840

---

<sup>766</sup> *carcoma*: “hay cierta enfermedad que va royendo la carne del hombre, como la carcoma el madero, ... que es cierta especie de cáncer” (s.v. ‘carcoma’).

<sup>767</sup> *almoneda*: “La venta de las cosas, pública, que se hace con intervención de la justicia y ante escribano y con ministro público” (s.v. ‘almoneda’).

<sup>768</sup> *rematadas*: “dar una cosa por precio en el almoneda, y porque se acaban con el remate las pujas se dijo así” (s.v. ‘rematar’).

Y idos, que la costumbre  
no es la misma que asta aquí,  
que el que lo á acabado así,  
no os dará ya pesadumbre.

*Laus Deo et gloriosæ virgini nec non et santissæ  
Mariæ Magdalenæ.*<sup>769</sup>

[87v]

Dos mil y setecientos versos, pocos más o menos,  
tiene estobra de la Madalena.

---

<sup>769</sup> *Laus Deo ... Magdalenæ*: mi versión: "Gloria a Dios y a la gloriosa Virgen y también a la santísima María Magdalena". Textos como la *Iconología* de Ripa terminan con una expresión de este tipo: "*Laus Deo et Beatæ Virgine Mariæ*".

## APARATO CRÍTICO

- v. 36 ahorcarse : Ahorcarse<sup>770</sup>
- v. 46 Templança : Templança=
- v. 47 librado : librado=
- v. 55 deseo : deseo=
- v. 110 lanças : lanças?
- v. 158 Tenplança : Tenplança ††<sup>771</sup>
- v. 161 yugo : *bajo y- se escribió r-, tal vez para hacer riego*
- v. 187 ençierra : ençiera
- v. 194 Señor : señor
- v. 211 deseo : deseo?
- vv. 215-217 *¿Vistis la alma ... en que arde? : añadió las interrogaciones*
- v. 223 levantar : *se sobreescribió le- sobre M- inicial*
- v. 236 puntos : p†ntos; *una crucecita sobre la palabra remite al margen, donde se lee puntos*
- v. 312 Jesús : *sin abreviar en el ms.*
- v. 294 triumphal : triumphal
- v. 344 jamás : *bajo j- se lee r-, tal vez para hacer ramas*
- v. 388 nublados de : nublados de ~~ojes~~
- v. 469 pena : pena?
- v. 473 se acortan a : ~~no vastan~~ a; *sobre el tachón está se acortan*
- v. 477 venirse a : *enseguida se tachó una palabra, tal vez guerra*
- v. 543 ese : *la última -e sobre una A-*
- v. 710 bulle : Bulle

---

<sup>770</sup> El aparato crítico es positivo: presenta la lección que editamos seguida de dos puntos y la forma de la lección en el manuscrito; en cursivas mis comentarios (véase Blecua, *Manual...*, pp. 147-150).

<sup>771</sup> Empleo el signo † para indicar zonas ilegibles.

- v. 725 (Sale cantando el AMOR PROFANO) : *acotación centrada en el ms.*<sup>772</sup>
- v. 734 Mi fee, Gil, ni busco medio : *en el ms. este verso no inicia estrofa*
- v. 737 ELOGIO TERCERO// MARÍA : ELOGIO TERCERO// MARÍA ~~Amor Divino~~
- v. 737 (Éntrase MARÍA ... los 6 ÁNGELES.) : *en el ms. 6. ángeles; así en los casos siguientes*
- v. 744 otras : *la o- está sobre la línea del verso*
- v. 766 dio : Dio
- v. 767 (Dize agora MARÍA) : *acotación centrada en el ms.*
- v. 773 (Repite el CHORO lo que dixo MARÍA y prosigue así) : *acotación centrada en el ms.*
- v. 821 (Repite el CHORO esta copla siempre que se dize.) : *acotación centrada en el ms.*
- v. 829 (CHORUS repetir.) : (Chorg repetir.)
- v. 940 fuente : ~~f-<sup>en</sup>-~~uente
- v. 962 bulliciosa : Bulliciosa
- v. 964 río : Río
- v. 984 será : será ~~del~~; *sobre será una crucecita remite al margen, donde se lee que él*
- v. 998 llevando : llevanda
- v. 1001 que : *la e- está sobre el verso*
- v. 1008 Espíritus, que añçosa : *el verso sobresale más a la izquierda en el texto, indicación en el ms. de que inicia una nueva estrofa; pero en este caso fue error del autor. Como las estrofas que anteceden son sextillas, esta línea debe formar parte del grupo estrófico iniciado en el verso 1006*
- v. 1010 ÁNGEL 4º ¿Qué más?// MARÍA Que ya florida : *véase nota al verso 1008*
- v. 1092 aquí : *debajo de esta palabra se alcanza a leer allí*
- v. 1160 braça : Braça
- v. 1173 sé que : *enseguida se tachó una palabra que no distingo*
- v. 1178 asegura : a asegura
- v. 1198 refrenarse : refrenar†se
- v. 1201 tesoro : *así en el ms., pero thesoro o thesoros en los vv. 507, 1424, 2026, 2214 y 2617*
- v. 1237 pretendo : pretendo ~~que~~
- v. 1237 este : *una crucecita remite al margen, donde se lee este coco*
- v. 1239 canto : canto ~~q-~~

---

<sup>772</sup> Las referencias a las acotaciones están numeradas por el verso inmediatamente anterior.

- v. 1293 Tíber : Tibre
- v. 1300 Éufrates : Éufratres
- v. 1330 desdeñoso : desdeño†o; *sobre la palabra una crucecita remite al margen donde se lee -so*
- v. 1341 que : que ~~ay~~ o que ~~ey~~
- v. 1345 da : da ~~en~~
- v. 1346 AMOR PROFANO hecho buhonero : AMOR PROFANO hecho Buhonero
- v. 1374 el : el ~~que~~; *una crucecita remite al margen donde se lee ~~h~~ echo*
- v. 1398 de la tienda lisonjera : de la tienda lisonjera, etz<sup>a</sup>. *Completo las estrofas siguientes de acuerdo a los vv. 1378-1381. El último verso de las estrofas inconclusas no tiene interrogación final*
- v. 1411 ¿Ay quien quiera : Ay quien quiera, etz<sup>a</sup>; *no inicia estrofa*
- v. 1445 ¿Ay quien quiera : Ay quien quiera ett<sup>a</sup>; *no inicia estrofa*
- v. 1462 apariençia : aparencia
- v. 1478 hechemos : heche~~la bu~~mos
- v. 1493 bien : Bien
- v. 1508 a mi fe : *se escribió sobre el verso fe*
- v. 1610 mentir : mentir~~2~~
- v. 1620 pique, que çerca está el pueblo : *debajo se trazó una línea de separación*
- vv. 1623-1625 ¿que Amor ... le cante? : *añadí las interrogaciones*
- v. 1646 y : y ~~es q~~
- v. 1688 no cuida de la cabeça : *al margen hay unas tachaduras*
- v. 1740 hazer : hazer?
- v. 1761 señor : *sin abreviar en el ms.*
- v. 1792 lançe : lanço
- v. 1800 CHORUS : Chorg
- v. 1833 grave : Grave
- v. 1864 hasta : Hasta
- v. 1877 deidad : Deidad
- vv. 1882-1884 ¿no gustáis ... buhonero? : *añadí las interrogaciones*
- vv. 1901-1940 Almas a la feria ... de Amor en María : *estos versos del Coro están en letra más menuda*

- v. 1910 sed : ~~sed~~ sed o ~~sa~~ sed
- v. 1934 pero de tal guisa : pero de tal guisa/ ~~que en tocado en cruz/ y así santifican~~
- v. 1941 MARÍA : *centrado en el ms.*
- v. 1969 paz : Paz
- vv. 1977-1979 ¿Dónde lo que ... del deseo? : *añadi las interrogaciones*
- v. 2027 en las almas : *escrito sobre el verso las*
- v. 2029 muestra : muestra ~~cumplida~~
- v. 2050 démosle : démosle ~~el~~; *una crucecita remite al margen donde se lee en*
- v. 2057 ÁNGEL 6º : *centrado en el ms.*
- v. 2059 abrásese : abrásase
- v. 2064 (Hazen una rica dança ... cada uno su insignia.) : *la acotación aparece como texto corrido, separado del resto por dos líneas horizontales al principio y al final*
- v. 2068 restribe el techo : restribe el ~~pecho~~; *una crucecita remite al margen donde se lee techo*
- v. 2129 coged : cogê
- v. 2136 (Vase el AMOR ... y queda MARÍA despierta.) : *en queda, la -e- está sobre la línea*
- v. 2146 en mí : en mí?
- v. 2189 (que aun los temo) : *así en el ms.*
- v. 2193 ropaje : Ropaje
- v. 2210 qué : quen; *sobre la palabra otra -e-*
- v. 2230 sartal : ~~salter~~ sartal
- v. 2234 manojos : *debajo de -j- se lee -s-, para hacer manos*
- vv. 2239-2240 ¿Y el siervo ... hijo adoptado? : *añadi las interrogaciones*
- v. 2250 dónde : dónde ~~horiste~~; *sobre la palabra, una crucecita remite al margen, donde se lee entraste*
- v. 2263 seré : seré ~~en~~
- v. 2274 mea commorabitur : mea commorabitur ~~Córrense~~
- v. 2274 REGALO, HERROR ... y UNO QUE TOCA EL PÍFARO : *se añadió la línea y uno que toca el pífaro luego de haber escrito la acotación*
- v. 2274 (Agora salen solos el REGALO y HERROR con el cartel.) : *acotación centrada en el ms.*
- v. 2296 deidad : Deidad
- v. 2306 panteras : panteras ~~+~~
- v. 2322 contra el Amor : contra el ~~Divino~~ Amor

- v. 2330 (Éntranse ... una rica tienda en que se sienta estando a la mira en un valcón la Tenplança y Vergüença ...) : *sobre sienta una crucecita remite al margen donde se lee, a lo largo del margen*, estando a la mira en un valcón la Tenplança y Vergüença
- v. 2354 terçian : ~~terçian~~ terçian; *sobre la tachadura una crucecita remite al margen donde se lee terçian*
- v. 2361 Venus : Veng
- v. 2374 (Están ya sentados ... al otro lado de la silla.) : (Están ya sentados ... al ~~hadarga~~ otro lado de la silla.)
- v. 2382 tengo : tengo ~~hombros~~; *sobre el tachón una crucecita remite al margen donde se lee miembros*
- v. 2399 Escarmentará : Escarmentará ~~como~~ o Escarmentará ~~en mí~~
- v. 2407 quiere : quiere ~~a~~
- v. 2424 atreve : atrev~~a~~; *sobre la tachadura -e*
- v. 2436 no : *la palabra sobre el verso*
- v. 2442 consiste : consis~~en~~-te
- v. 2454 (Tocan aquí las caxas un rato.) : *acotación centrada en el ms. y separada por líneas arriba y abajo*
- v. 2454 (Sale el APETITO ...) : (Sale el el APETITO ...)
- v. 2487 rey : Rey
- v. 2491 al çielo : al ~~suelo~~ çielo
- v. 2503 HERROR : *centrado en el ms.*
- v. 2511 TEMOR : *centrado en el ms.*
- v. 2527 EL AVENTURERO : *centrado en el ms.*
- v. 2542 señoríos : *un asterisco al margen*
- v. 2543 Grave : ~~sue~~ Grave
- v. 2570 (El que trae la lança ...) : (El q trae la lança ...)
- v. 2587 flamífera : flamífera ~~esperança~~; *sobre la tachadura una crucecita remite al margen donde se lee aspereça*
- v. 2618 (Comiença el torneo ... quedan en todas vençidos los de CUPIDO.) : *la acotación está como texto corrido, con letra más grande que el resto del ms.*
- v. 2631 En pie : Empie
- v. 2653 menor : menor ~~p~~

- v. 2679 padre : Padre
- v. 2690 (Toman a tornear todos ... cae tan- [83r] bién en tierra desde su asiento.) : *acotación centrada en el ms. y con letra más grande*
- v. 2712 el : el ~~en~~
- v. 2726 importançia : importan†††çia
- v. 2740 ellos : ellos ~~des~~; *sobre la tachadura se escribió los seguido de una crucecita que remite al margen, donde se escribió a lo largo los alados*
- v. 2762 (Con el orden ... el CHORO lo que se sigue) : *acotación centrada en el texto y con letra más grande que las estrofas*
- v. 2785 Ved lo que vale [una mudança buena : Ved lo que vale, etz<sup>a</sup>. *Completo esta estrofa y las siguientes según los vv. 2773-2774*
- v. 2791 Ved lo que [vale una mudança buena : Ved lo que, etz<sup>a</sup>
- v. 2793 spíritus : spíritg
- v. 2797 Ved lo que vale [una mudança buena : Ved lo que vale, etz<sup>a</sup>
- v. 2844 Laus Deo ... Mariæ Magdalenæ : Laus Deo ... Marii Magdalenæ

## B. OTRAS COMPOSICIONES

### B.1. *ASCLYPIADEUM CARMEN*

[6r] *Asclypiadeum carmen in laudem codicis*

Si pictor tabula sculpat in aurea  
 formosam effigiem, pluris habebitur  
 quam si materias aut sit eburnea  
 †††† aut argentea splendeat.-  
 ergo chare codex, tu mihi pulcrior 5  
 cunctis rebg eris, nang poemata  
 libri quosquot habent vincis, et omnibg  
 praestas si quod hint iubar-  
 Versus aeterna poli numina deinis  
 quae sit nobilior, quae seges amplior? 10  
 cedant ergo procul turpia carmina  
 et tu chare codex ave.-  
 Finis

v. 10 amplior? : en el ms. se tachó -b- debajo de -p-

Finis : al final de este texto se encuentra el sello de la Biblioteca del Ministerio de Fomento

B.2. *CONSEJOS*

[7r] *Consejos que da el que escribió estas obras al cartapaçio*

Propia y natural figura  
del parnaso y de su choro,  
retrato de su dulçura,  
archivo que en mi escritura  
guardas ajeno thesoro. 5

Seráte fuerça mudar  
otro rancho en que vivir  
y abréme de lastimar  
de mí por verte partir,  
de ti por verme quedar. 10

[7v] Aunque de mí hagas ausençia  
no la hagas a mis consejos  
que esos te dexo en herencia  
no tomados de los viejos  
mas dados de la experiençia. 15

Ya sabes que tienes lleno  
de tan dulce agua tu vaso  
que la trocara el parnaso  
por la que mana en su seno  
y fuera en darla algo escaso; 20

y así no es mucho que intente,  
cudioso de tenella,  
el sacro Apollo traella  
a su cabalina fuente  
para más enriqueçella. 25

Se un angor en mis despojos,  
pero haz cabeça de lobo:  
no ay a quien por sus antojos,

[8r]

çerrándote los çien ojos  
de Mercurio imite el robo.

30

Si se disfrasare alguno  
por robar esta agua solo  
di que es la baca de Juno  
y que no la ve ninguno  
porque no la huerte Apolo.

35

Si encontrases algún día  
quien llames copiosa vena  
la que en sí produce y cría  
y saca a luz la poesía  
de tramas de amores llena;

40

si alaba la fértil vega,  
si su cayrasco o su laso,  
habla quedo, alarga el paso  
que donde tal agua riega  
harán de ti poco caso.

45

[8v]

Y en tal trançe te aconsejo  
que si de tu honor no es  
muy colmado el ynterés,  
tomes la arma del conejo  
que ay te valdrán los pies.

50

Quedaráte el braço sano  
y crearás que te convino  
dexarles el campo llano,  
que do es divino lo humano,  
es humano lo divino.

55

Bien sé que hallarás quien diga  
que el agua de aquesa fuente  
no es mucho sea enemiga  
de que aya quien la siga  
pues lleva poca corriente.

60

[9r]

Mas dirásle con descanso  
 que el agua de mayor fondo  
 es en la que ay más remanso,  
 que el río corre más hondo  
 por donde pasa más manso.

65

Y que si el yr orgulloso  
 y a rebato, no es poco  
 para ser el río famoso  
 será buen poeta un loco  
 si acaso es loco furioso.

70

Ni es tan pequeño tu buelo  
 ni tan corta tu carrera,  
 pues dexado el bajo suelo  
 tienes ya regado el çielo  
 y corrida su ancha esfera.

75

[9v]

Llegando a las estrellas  
 porque en todo el nombre quadre  
 de río a tus aguas vellas  
 Gozoso sales de madre  
 por honrrar algunas dellas

80

y en tocando a las dos fuentes  
 que dan luz a nuestras vidas  
 diste tales avenidas  
 que quedaron tus corrientes  
 en dos mares repartidas.

85

Corres por lugar muy alto  
 y no es mucho que ese buelo  
 parezca pequeño y falto  
 a quien tan corto el salto  
 que sólo le abate al suelo.

90

En más valor os tendrá  
 el que fuere poseedor

de tal joya, pues verá  
que con esto pagará

vuestro precio y mi sudor

95

[10r]

y según lo que en él veo  
de estima en quanto yo amo  
de mi dicha y vuestra creo  
que jamás tendréis deseo  
de pretender mejor amo.

100

Corred pues, sagrado río,  
a mar de tanto bien lleno,  
pues todo el bien vuestro y mío  
y lo que tenemos bueno  
se cifra a donde os envío.

105

Una cosa sola os pido  
y con pedirla concluyo,  
y es que a pesar del olvido  
representéis mi apellido  
al que sabe que soy suyo.

110

## B.3. GLOSAS

[88r]

## Glosas

[I]

*Contentamiento, ¿dó estâs,  
que no te tiene ninguno?  
Si piensa tenerte alguno,  
no sabe por dónde vas.*

Contento, si tú viniesses,  
¿cómo te recibiría!  
Siempre te inportunaría  
que nunca me despidiesses  
de tu dulce compañía.

5

Pero, pues menos te das  
à quien más te à menester,  
no quiero pedirte más  
de que me des à entender,  
*Contentamiento, ¿dó estâs?*

10

¿Estâs en cassa de ricos?  
No, que nunca estân contentos.  
¿Duras mucho en aposentos  
de grandes? No, que son chicos  
sus breves contentamientos.

15

[88v]

¿Tiénete algún inportuno  
que diô alcance a su deseo?  
Bien pudo tenerte alguno;  
pero al fin, ¿sabes qué veo?  
*Que no te tiene ninguno.*

20

¿Tiénente los reyes? No.

25

¿Tiénente los papas? Menos.

Luego ay falta de onbres buenos,  
pues que siempre ando yo  
llorando duelos agenos.

Y pues todo el mundo es uno,

30

y en él à ninguno as dado  
contentamiento ninguno,  
no lo tiene bien pensado  
*si piensa tenerte alguno.*

[89r]

Contento, ¿dónde te as ido?

35

“Donde me tendrâ sobrado  
quien se ubiere contentado  
de no aberme allâ tenido  
sino como de prestado”.

Pues del cielo no te irâs

40

como de la tierra ingrata,  
que en volviendo el rostro atrás,  
quando el onbre no se cata,  
*no sabe por dónde vas.*

v. 1 estâs : estâs?

v. 18 grandes? : Grandes?

v. 25 reyes? : Reies?

v. 26 papas? : Papas?

v. 38 tenido : tenido~~2~~

vv. 36-39 “Donde me tendrá ... como de prestado” : *añadi las comillas*

v. 44 no : No

## [II]

*Aprended, flores, de mí,  
lo que va de ayer a oy,  
que ayer maravilla fui  
y oy sonbra mía aún no soy.*

[89v]

Flores que apenas nacéis, 5  
quando fimeras morís,  
¿para qué os desvanecéis,  
si en lo poco que vivís  
el desengaño tenéis?

Ayer otras flores vi 10  
con el mismo frenesí.  
Llorad, llorad como yo  
y si de vosotras no,  
*aprended, flores, de mí.*

Ayer una rosa ufana 15  
saliô à la primera aurora  
con esmaltes de oro y grana,  
y oy el ser de ayer ignora,  
¡mirad qué serâ mañana!

Yo fui ayer lo que oy no soy 20  
y mañana, según voy,  
lo que soy vendrê a perder,  
porque es de ser a no ser  
*lo que va de ayer a oy.*

[90r]

No os admire, flores mías, 25  
saber que abéis de volver  
la ponpa en zenizas frías,

que no ser oy lo que ayer  
es achaque de los días.

Tomad exenplo de mí,  
pues, sin mirar lo que fui,  
oy me pisan los pastores  
y oygo dezir a otras flores  
*que ayer maravilla fui.*

30

Ayer de mi verde nido,  
de blancas ojas cercada,  
salí ronpiendo el vestido,  
con la camisa bordada  
y el cabello bien prendido.

35

Y llegando à verme oy,  
tan otras flores estoy,  
que ya cantan por ay  
que ayer sol del prado fui,  
*y oy sombra mía aún no soy.*

40

[90v]

vv. 7-9 ¿para qué os ... tenéis? : *añadi las interrogaciones*

v. 14 aprended : *en el ms. se sobreescribe a- sobre A-*

B.4. *A UNA PIERNAS POSTIZAS*

[91r]

*A unas piernas postizas de un quidam*

Tus piernas, Clorido, amigo,  
son oy assunto à mi vena,  
que una academia ilustre  
me à dado por pie tus piernas.

No serân faltos mis versos, 5  
pues si bien se considera  
según lo dicho, que consten  
de pies y piernas es fuerza.

Entremos ya en el assunto  
y el divino Apolo quiera 10  
que entre con buen pie, ya que  
no puedo con buena pierna.

¿Qué è de decirles, Clorindo,  
dime, à tus piernas conpuestas?  
¿Qué faltas è de ponerles 15  
si las tienes tan bien hechas?

[91v]

Su proporción, su estatura,  
su primor y su belleza  
es todo hechizo. No sé  
qué dellas decirse pueda. 20

Tienen una cosa rara  
y de grande conveniencia:  
que cada día, si quieres,  
puedes echar piernas nuevas.

Y no es menor que, tal vez, 25  
quando mala cama tengas,  
puedas essas pantorrillas  
echarlas por cabezera.

No ay que hacer piernas contigo,  
 que será presunción necia, 30  
 pues que tú más justamente  
 que todos puedes hacerlas.

[92r]

En las piernas solamente  
 se descubre tu velleza,  
 pues que eres onbre de estofa 35  
 muy bien se conoce en ellas.

Sólo el adorno es villano  
 y de grossera materia,  
 pues en tus piernas reparo  
 que son de lana las medias. 40

vv. 15-16 ¿Qué faltas ... bien hechas? : *añadi las interrogaciones*

v. 31 justamente : justam<sup>te</sup>

v. 33 solamente : solam<sup>te</sup>

## B.5. SÁTIRA A LOS PEQUEÑOS

[93r]

*Sátira à los pequeños*

Todos los onbres chiquitos  
viven con notable afân:  
si se enojan, son malditos,  
pero luego los verân  
que se quedan tamañitos.

5

La naturaleza errores  
en ellos cifrô à dos manos,  
mas gozan tales honores,  
que aunque ser lleguen a ancianos,  
jamás son onbres mayores.

10

[93v]

Fuera su salud segura  
y sin igual su contento,  
si estuvieran por ventura  
tan libres de calentura  
como estân de crecimiento.

15

Por favorable que ande  
en preferirlos la lei,  
y aunque poderoso mande  
cubrir à un pequeño el Rey,  
no es posible hacerlo grande.

20

Los que à saber se abalanzan  
negándose al ser de rudos,  
sus ingenios afianzan;  
mas aunque son tan agudos,  
es muy poco lo que alcanzan.

25

[94r]

Los que más por sí procuran  
y echan por saber el resto,  
reniegan de su ventura

viendo que, aunque alcanzaran puesto,  
no pueden verse en altura.

30

Aunque estos sean deudores,  
en todo à ser libres vienen,  
sin poder los acreedores  
cobrar, porque lo que tienen  
es hacienda de menores.

35

Por salir siempre lucidos  
los que dan en generosos,  
huyendo ser mal queridos,  
en todo son dadivosos,  
mas no son onbres cunplidos.

40

Sátira a los pequeños : Sátira a los Pequeños

v. 29 aunque : aunq̃

v. 38 queridos : qũridos; *la -e- sobre la tachadura*

## C. MÉTRICA DE LA *COMEDIA*

### 1. ARGUMENTO

—vv. 1-64

octavas reales: endecasílabos

ABABABCC<sup>773</sup>

### 2. TROFEO PRIMERO

#### 2.1. ELOGIO PRIMERO

—vv. 65-302

tercetos encadenados: endecasílabos

ABA : BCB : CDC : ... : YZYZ<sup>774</sup>

—vv. 303-330

canción trovadoresca: octosílabos con pies quebrados tetrasílabos

abba : cddc : abba, etc.<sup>775</sup>

#### 2.2 ELOGIO SEGUNDO

—vv. 331-410

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.<sup>776</sup>

—vv. 411-429

rima libre: octosílabos con pies quebrados tetrasílabos

---

<sup>773</sup> Baehr, *Manual...*, pp. 288-289; Navarro Tomás, *Métrica...*, pp. 206, 255. En adelante *Manual* y *Métrica*, respectivamente.

<sup>774</sup> *Manual*, pp. 233-235; *Métrica*, pp. 208-209, 258.

<sup>775</sup> *Manual*, pp. 326-327; *Métrica*, pp. 140-143.

<sup>776</sup> *Manual*, pp. 238-240, 243; *Métrica*, p. 265.

aaaabba : cdbb'dccd : abba

—vv. 430-725

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

—vv. 726-737

canción trovadoresca: octosílabos con pies quebrados tetrasílabos

abab : cddc : abab

### 2.3. ELOGIO TERCERO

—vv. 738-777

cuartetos asonantados: octosílabos

abcb : dbcb, etc.<sup>777</sup>

—vv. 778-909

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

—vv. 910-1107

sexteto-lira: heptasílabos-endecasílabos

aBaBcC<sup>778</sup>

—vv. 1108-1127

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

## 3. TROFEO SEGUNDO

### 3.1. ELOGIO PRIMERO

—vv. 1128-1242

tercetos encadenados: endecasílabos

ABA : BCB : CDC : ... : ZYZ

---

<sup>777</sup> *Manual*, pp. 245-247; *Métrica*, pp. 68, 176, 291, 533.

<sup>778</sup> *Manual*, pp. 374-376; *Métrica*, p. 207.

## 3.2. ELOGIO SEGUNDO

—vv. 1243-1346

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

## 3.3. ELOGIO TERCERO

—vv. 1347-1358

canción trovadoresca: octosílabos con pies quebrados tetrasílabos

abcc : dcdc : abcc

—vv. 1359-1596

quintillas: octosílabos; hay estribillo

ababa : cddcd : efeef, etc.<sup>779</sup>

—vv. 1597-1602

sextilla alterna: octosílabos

ababab<sup>780</sup>

—vv. 1603-1604

dístico: octosílabos

ab

—vv. 1605-1620

cuarteta asonantada: octosílabos

abcb : dbcb, etc.

—vv. 1621-1769

quintillas: octosílabos; hay estribillo

abaab : cdcde, etc.

—vv. 1770-1771

dístico: octosílabos

aa

---

<sup>779</sup> *Manual*, pp. 264-267; *Métrica*, p. 266.

<sup>780</sup> *Manual*, p. 272; *Métrica*, p. 217.

—vv. 1772-1787

silva octosilábica: octosílabos con pies quebrados tetrasílabos

abccb : aabbcddeee<sup>781</sup>

—vv. 1788-1795

redondilla: octosílabos; cuarteta

abba : aabb

—vv. 1796-1799

redondilla: octosílabos

abba

—vv. 1800-1820

silva octosilábica: octosílabos con pies quebrados tetrasílabos

rima varia

—vv. 1821-1880

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

—vv. 1881-1900

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

#### 4. TROFEO TERCERO

##### 4.1. ELOGIO PRIMERO

—vv. 1901-1940

cuartetos asonantados: hexasílabos<sup>782</sup>

abcb : dbcb, etc.

—vv. 1941-1992

estancias: heptasílabos-endecasílabos

---

<sup>781</sup> *Manual*, pp. 378-380; *Métrica*, pp. 150, 270.

<sup>782</sup> Lo usual en la cuarteta es el verso octosílabo y la rima abcb.

abCabCcdeeDff<sup>783</sup>

—vv. 1993-2136

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

#### 4.2. ELOGIO SEGUNDO

—vv. 2137-2272

estrofa alirada: heptasílabos-endecasílabos

aBaBCCdD<sup>784</sup>

—vv. 2273-2274

dístico: endecasílabo

ab

#### 4.3. ELOGIO TERCERO

—vv. 2275-2314

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

—vv. 2315-2322

octavas reales: endecasílabos

ABABABCC

—vv. 2323-2330

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

—vv. 2331-2374

redondillas: octosílabos

abcd : efgh, etc.

—vv. 2375-2762

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

---

<sup>783</sup> *Manual*, pp. 344-347; *Métrica*, p. 254.

<sup>784</sup> *Métrica*, pp. 256-257.

—vv. 2763-2804

sextilla: octosílabos-endecasílabos

abcbDD<sup>785</sup>

—vv. 2805-2844

redondillas: octosílabos

abba : cddc, etc.

---

<sup>785</sup> *Manual*, pp. 270-272.

## **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* (México), 1972, 7, pp. 65-103.
- ALCIATO (Andreas Alciatus), *Emblematum Libellus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967 [ed. facs. de la de 1542].
- ALCIATO, Alciato's "Book of Emblems", <http://www.mun.ca/alciato/index.html> (con acceso el 15 de mayo de 1998).
- ALCIATO, *Emblemas*, pról. de M. Montero Vallejo, trad. de Bernardino Daza, Madrid, Editora Nacional, 1975 [ed. facs. de la de 1549].
- ALONSO, Martín, *Enciclopedia del idioma*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1958.
- AMEZCUA, José, "Investigaciones del fondo «Ruiz de Alarcón» y el teatro de su tiempo", en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, eds., *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 3), pp. 57-68.
- ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV Textos, 8).
- ARIZA ACEVEDO, Maclovio, *El teatro de evangelización en Chilapa Guerrero*, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 1989.
- ARROM, José Juan, *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, México, Andrea, 1967 [1ª ed: *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956].
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979 (Letras Mexicanas del XVI al XVIII. Textos y Estudios) [hay ed. facs.: Universidad Veracruzana, 1994].
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977 (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos, 260).

- ARTEAGA MARTÍNEZ, Alejandro, "Una glosa del jesuita Juan de Cigorondo", *Boletín Filosofía y Letras* (México), 1996, 11, p. 27.
- ARZUBIALDE, S., JESÚS CORELLA Y J. M. GARCÍA-LOMAS, eds., *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*, s.l., Mensajero/Sal Terrae, s.f.
- ASTON, Elaine y George SAVONA, *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*, London, Routledge, 1991.
- AUSONIO, *Poems*, trans. by H. G. Evelyn White, London, William Heinemann, 1919, t. 1 (The Loeb Classical Library).
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica. III Manuales, 25) [1ª ed. alemana, 1962].
- BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. by Ch. van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- BATLLORI, M., "De historiographia et litteris in Italia et Hispania saeculo XVIII", *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1969, 38 (76), pp. 532-546.
- BAUTISTA CORVERA, Juan, *Obra literaria*, ed. de S. López Mena, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (Letras de la Nueva España, 1).
- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed. corr., Madrid, Castalia, 1986 (Literatura y Sociedad, 35).
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed. corr., México, Porrúa, 1988.
- Bestiario medieval*, ed. de I. Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1989 (Lecturas Medievales, 18).
- La Biblia*, 4ª ed., Madrid, Ediciones Paulinas/Verbo Divino, 1972.
- Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de A. Colunga y L. Turrado, 8ª ed., Madrid, La Editorial Católica, 1985 (Biblioteca de Autores Cristianos, 14).
- BIELICKE, Federico Beals Nagel, "El aprendizaje del idioma náhuatl entre los franciscanos y los jesuitas en la Nueva España", *Estudios de Cultura Náhuatl* (México), 1994, 24, pp. 419-441.
- BIRLÁN, Antonio G., comp., *Los siete pecados*, Buenos Aires, Americalee, 1956.
- BLANCO, José Joaquín, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989.

- 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*, Madrid, Librería y Casa Editora Hernando, 1925, t. 3, pp. 142-155.
- BUENAVENTURA, San, *Obras de san Buenaventura*, ed. bilingüe de L. Amoros y M. Oromi, 3ª ed. rev., Madrid, La Editorial Católica, 1967, t. 2 (Biblioteca de Autores Cristianos, 9).
- BUSSELL THOMPSON, Billy, "«Plumbei cordis, oris ferrei:» la recapitulación de la teología de Jacobus a Voragine y su *Legenda aurea* en la Península", en Jane E. Connolly, Alan Deyermund y Brian Dutton, eds., *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honour of John K. Walsh*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 97-106.
- CANET VALLÉS, José Luis, ed., *De la comedia humanística al teatro representable ("Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea", "Penitencia de amor", "Comedia Thebayda", "Comedia Hipólita", "Comedia Serafina")*, València, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993 (Col·lecció Oberta. Serie: Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, 2).
- Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, t. 1, (1 a 3. 673), pról. de P. Jauralde Pou, Madrid, Gabinete de Difusión Biblioteca Nacional, 1993.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, 2ª ed., México, Coeditores Católicos de México, 1992.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre la naturaleza de los dioses*, introd. y trad. de J. Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- CIGORONDO, Juan de, *Cartapacio curioso de algunas comedias del padre Juan de Cigorondo de la Compañía del nombre de JHS*, copia del microfilm propiedad del Dr. Manuel Ignacio Pérez Alonso (Archivo Histórico de la Provincia de la Compañía de Jesús en México).
- COLOMBÍ DE MONGUIÓ, Alicia y Jordi ALADRO, "María Magdalena, guía de pecadores: Fray Luis, Malón de Echaide, Lope de Vega", *Anuario de Letras* (México), 1996, 34, pp. 157-224.

- COLÓN CALDERÓN, Isabel, "De afeites, alcoholes y hollines", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Madrid), 1995, 13, pp. 65-82.
- COLLINOT, André et Francine MAZIÈRE, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, préface de Jean-Claude Chevalier, Paris, Éditions des Cendres, 1987 (Archives du commentaire).
- Concilios Provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo. y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565. Dalos a luz el Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispado de esta Santa Metropolitana Iglesia*, [México], Imprenta del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769, t. 1 [ed. facs., presentación de F. Díaz y Almanza, 1981].
- COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 5 vols., Madrid, Gredos, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica. V Diccionarios, 7).
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el maestro Gonzalo Correas*, pról. de M. Mir, ed. de V. Infantes, Madrid, Visor, 1992 [1ª ed. 1906; ms. de 1625].
- COTTERELL, Arthur, *Diccionario de mitología universal*, trad. de V. Villacampa, México, Ariel, 1992 (Ariel, 82) [1ª ed. en inglés, 1979].
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de F. C. R. Maldonado, introd. y rev. de M. Camarero, Madrid, Castalia, 1994 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 7)
- CRUZ, Jacqueline, "Elementos emblemáticos en la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra", *Mester* (Los Angeles), 1989, 18 (2), pp. 19-38.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, ed. de A. Méndez Plancarte, 4 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (Biblioteca Americana. Sección Literatura Colonial).
- CUADRIELLO, Jaime, "El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 1996, 68, pp. 5-42.
- CULL, John T., "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes* (Madison), 1992, 44 (1), pp. 113-131.

- CURTJUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (Serie de Lengua y Estudios Literarios) [1ª ed. alemana, 1948].
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, trad. de M. Silvar y A. Rodríguez, colab. de A. Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1986.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, trad. de R. Buenaventura, Madrid, Visor, 1991 (*Literatura y Debate Crítico*, 8).
- DÄLLENBACH, Lucien, "Reflexivity and Reading", *New Literary History* (Baltimore), 1980, 11 (3), pp. 435-449.
- "Debate", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, pról. de Y.-R. Fonquerne, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Centre Regional de Publications de Toulouse, 1980, pp. 25-31.
- DECORME, Gerard, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767 (compendio histórico)*, 2 vols., México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.
- DEHOUE, Danièle, "El discípulo de Silo: un aspecto de la literatura náhuatl de los jesuitas del siglo XVIII", *Estudios de Cultura Náhuatl* (México), 1992, 22, pp. 345-379.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facs., 3 vols., Madrid, Gredos, 1964 (Biblioteca Románica Hispánica. V Diccionarios, 3) [1ª ed., 1726].
- DÍEZ BORQUE, José Ma., dir., *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986.
- DIMLER, G. Richard, "The jesuit emblem book in 17th century Protestant England", *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1984, 53 (105), pp. 357-369.
- "*El Fisiólogo*" atribuido a san Epifanio seguido de "*El bestiario toscano*", ed. de S. Sebastián, trad. de F. Tejada Vizute, A. Serrano i Donet y J. Sanchis i Carbonell, Madrid, Tuero, 1986 (*Investigación y Crítica*, 2).
- ELIZALDE, Igancio, "San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico", *Razón y Fe* (Madrid), 1956, 153 (696-697), pp. 289-304.
- Enciclopedia dello spettacolo Garzanti*, Milano, Garzanti, 1977.

- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, "El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro", en J.-P. Étiennevre, *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis, 1990, pp. 13-31 (Serie A: Monografías, 142) [originalmente en *Edad de Oro* (Madrid), 4 (1985), pp. 47-69].
- FERNÁNDEZ ALONSO, Ma. del Rosario, *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos, 157).
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan, "La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos", en Pablo JAURALDE, Dolores NOGUERA y Alfonso REY, eds., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990 (Serie A: Monografías, 139), pp. 189-194.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, comp., *Libros y libreros en el siglo XVI*, proemio de E. Trabulse, 2ª ed., México, Archivo General de la Nación/Fondo de Cultura Económica, 1982 (Obras de Historia) [ed. facs. de la 1ª ed.: Archivo General de la Nación, 1914].
- FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al "Banquete" de Platón*, trad. de M. Lamberti y J. L. Bernal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Nuestros Clásicos, 70).
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de l'"auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Paris, Université de 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*, Zaragoza/Kassel, Reichenberger, 1991 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 9), pp. 221-253.
- FOTHERGILL PAYNE, Louis, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London/Madrid, Tamesis, 1977 (Serie A: Monografías, 66).
- FRAGONARD, M.-M., "Jésuite (littérature)", en J. P. de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey, eds., *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.
- FRANCA, Leonel, *O método pedagógico dos jesuitas. O "Ratio Studiorum". Introdução e tradução*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editôra, 1952.

- FRENK, Margit, "Dos romacillos de Juan de Cigorondo", *Literatura Mexicana* (México), 1990, 1 (1), pp. 198-208.
- FRENK, Margit, "El *Juego entre cuatro niños*, ¿de Juan de Cigorondo?", *Literatura Mexicana* (México), 1994, 5 (2), pp. 529-554.
- FROST, Elsa Cecilia, ed., *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992 (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 5).
- GALLEGOS ROCAFULL, José M., *La experiencia de Dios en los místicos españoles*, México, Editora Central, s.f.
- GÁLVEZ ACERO, Marina, *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 34).
- GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena: estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960.
- GARCÍA SORIANO, Justo, "El teatro de colegio en España", *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid), 1927, 14, pp. 235-277, 374-411, 535-565, 620-659.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *La Nueva Eva. El principio femenino de la era postcristiana*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1993 (Ensayo, 64).
- GEBHARDT, Víctor, *Los dioses de Grecia y Roma o mitología greco-romana*, México, Editora Nacional, 1958, t. 1.
- GÓMEZ ROBLEDO, Xavier, *Humanismo en México en el siglo XVI. El sistema del colegio de San Pedro y San Pablo*, México, Jus, 1954.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, "La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo XVI", *Historia Mexicana* (México), 1982-1983, 32 (2 [fascículo 126]), pp. 262-281.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, 1989.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes", en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103.

- GONZÁLEZ, Aurelio, "Las bizzarrias de Belisa: texto dramático y texto espectacular", en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena II*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- GOUTMAN, Ana y Armando PARTIDA, coords., *Bibliografía comentada de las artes escénicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- GRANADA, Fray Luis de, *Guía de pecadores. En la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*, Buenos Aires, Poblet, 1943 (Clásicos Católicos).
- GRANJA, Agustín de la, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad de Granada, 1982 (Propuesta, 6).
- GRANJA, Agustín de la, ed., *La vida de san Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1982 (Colección Filológica, 30).
- GRIFFIN, Nigel, "Miguel Venegas and the Sixteenth-century Jesuit School Drama", *The Modern Language Review* (London), 1973, 68 (4), pp. 796-806.
- GRIFFIN, Nigel, *Jesuit School Drama; A Checklist of Critical Literature*, London, Grant & Cutler, 1976 (Research Bibliographies and Checklists, 12).
- GRIFFIN, Nigel, *Jesuit School Drama; A Checklist of Critical Literature*, London, Grant & Cutler, 1986 (Research Bibliographies and Checklists, 12. 2).
- HANRAHAN, Thomas, "El Tocotín: expresión de identidad", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 1970, 36 (70), pp. 51-60.
- HANRAHAN, Thomas, "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*, México, Jus, 1975, pp. 223-240.
- HARING, C. H., *El imperio español en América*, trad. de A. Sandoval, México, Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Los Noventa, 12).
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, trad. de Garcilaso de la Vega, el Inca, México, Porrúa, 1985 ("Sepan Cuantos...", 484).
- 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, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 698-718.

- HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Barcelona, Júcar, 1994 (Historia de la Literatura Española, 15).
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961 (Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 6).
- HERRERA, Fernando de, "Comentarios de Fernando de Herrera", en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. e introd. de Antonio Gallego Morell, 2ª ed., rev. y aument., Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica. IV Textos, 7), pp. 305-594.
- HESS, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, trad. de R. de la Vega, Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos, 252).
- HESSE, Everett W., *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1972.
- HESSEL, Lothar y Georges RAEDERS, *O teatro jesuítico no Brasil*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972 (Teatro, 1).
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, pról. de M. León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974 (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 17).
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, "Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos", en Pablo JAURALDE, Dolores NOGUERA y Alfonso REY, eds., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990 (Serie A: Monografías, 139), pp. 237-244.
- ISSACHAROFF, Michael, "Space and reference in drama", *Poetics Today* (Jerusalem), 1981, 2 (3), pp. 211-224.
- JAMMES, Robert y Marie Thérèse MIR, coords., *Glosario de voces anotadas en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia*, Madrid, Castalia, 1993 (Clásicos Castalia, 200).
- KEMPIS, Fray Tomás de, *Imitación de Cristo*, trad. de fray Luis de Granada, ed. y pról. de L. G. Alonso Getino, Madrid, Aguilar, 1952.
- KEMPIS, Fray Tomás de, *La imitación de Cristo*, trad. del R. P. E. Esprit Chaubel, Turnhout, Editores Pontificios, 1961.

- 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, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 25-60.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, pról. de R. Menéndez Pidal, 9ª ed. corr. y aument., Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Románica Hispánica. III Manuales, 45).
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, trad. de A. L. Bixio, 2ª ed., Barcelona, Gedisa, 1986 (Hombre y Sociedad. Serie: Mediaciones, 12).
- LEMMON, Alfred E., "Jesuits and music in Mexico", *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1977, 46 (91), pp. 191-198.
- LEMMON, Alfred E., "Jesuits and music in the «Provincia del Nuevo Reino de Granada»", *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1979, 48 (95), pp. 149-160.
- LÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, MAPFRE, 1992 (MAPFRE 1492. Relaciones entre España y América, XI/10).
- LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola*, trad. de P. López de Lara, 3ª ed., México, Ediciones Paulinas, 1994.
- LOYOLA, Ignacio de, *El relato del peregrino*, trad. de los capítulos 8, 9 y 10 de C. Artal, Barcelona, Labor, 1973 (Maldoror, 20).
- LUQUE ALCAIDE, Elisa y Josep-Ignasi SARANYANA, *La Iglesia Católica y América*, Madrid, MAPFRE, 1992 (MAPFRE 1492. Iglesia Católica en el Nuevo Mundo, VI/10).
- 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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 15).
- LLANOS, Bernardino de, *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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 2).
- MALDONADO MACÍAS, Humberto, "El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo", *Literatura Mexicana* (México), 1993, 4 (1), pp. 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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (Letras de la Nueva España, 2), pp. 191-205].
- MALDONADO MACÍAS, Humberto, "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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (Letras de la Nueva España, 2), pp. 173-189.
- MÂLE, Émile, *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes. El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro, 1986 [1ª ed.: 1898, 5ª ed. 1923].
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932.
- MALÓN DE CHAIDE, Fray Pedro, *La conversión de la Magdalena*, pról. de F. García, 3 vols., 2ª ed. corr., Madrid, Espasa-Calpe, 1947 (Clásicos Castellanos, 104, 105, 130).
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, ed. de J.-M. Alda Tesán, México, REI, 1987 (Letras Hispánicas, 38).
- MARAVALL, José Antonio, "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. corr. y aument., Barcelona, Crítica, 1990 (Filología, 21), pp. 92-118.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 5ª ed., Barcelona, Ariel, 1990 (Letras e Ideas. Studio) [1ª ed. 1975].
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *Historia de los espectáculos en Puebla. Fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos XVI y XVII*, México, Talleres Gráficos del Instituto Politécnico Nacional, 1978.
- MARINIS, Marco de, "Repensar el texto dramático", *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* (La Habana), 1996, 102, pp. 4-8.
- MARISCAL, George, "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Toronto), 1981, 5 (3), pp. 339-354.
- MARTÍNEZ, Christine D., "Disguised discourse: emblems in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*", *Bulletin of the Comediantes* (Madison), 1994, 46 (2), pp. 207-217.

- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, "La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo xv", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Madrid), 1993, 11, pp. 197-221.
- MARTÍNEZ MOYA, Armando, *Los jesuitas en la colonia: ¿avanzada ideológica o defensores de la tradición?*, México, Universidad de Guadalajara, 1981.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1995.
- MENESES, Ernesto, *El código educativo de la Compañía de Jesús*, México, Universidad Iberoamericana, 1988.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.
- MORENO TOSCANO, Alejandra, "El siglo de la conquista", en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia general de México*, México, El Colegio de México/Harla, 1987, t. 1, pp. 289-369.
- MORENO TOSCANO, Alejandra, "La era virreinal", en Daniel Cosío Villegas, coord., *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México/Harla, 1983, pp. 45-69.
- MUIR, Lynette, "University and school drama (16th-18th centuries)", en Martin Banham, *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991 (Labor/Nueva Serie, 11) [1ª ed.: 1956; 3ª ed. corr. y aument.: 1972].
- NYGREN, Anders, *Eros y Ágape. La noción cristiana del amor y sus transformaciones*, trad. de J. A. Bravo, Barcelona, Sagitario, 1969 [1ª ed. sueca 1930].
- ORDIZ VÁZQUEZ, F. Javier, "El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo XVI en México", *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), 1989, 18, pp. 19-28.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, "Doce poemas neolatinos de fines del siglo XVI novohispano", en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca de Letras), pp. 253-285.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, "Jano o la literatura neolatina de México (visión retrospectiva)", en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca de Letras), pp. 9-49.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, "La retórica en Nueva España", en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca de Letras), pp. 135-171.

- OSORIO ROMERO, Ignacio, "Tres joyas bibliográficas para la enseñanza del latín en el siglo XVI novohispano", en Ignacio Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca de Letras), pp. 209-252.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, "Un tocotín del siglo XVII", *Boletín Filosofía y Letras* (México), 1995, 6, pp. 26-36.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987 (Historia de las Bibliotecas en México, 1).
- OYOLA, Elizer, *Los pecados capitales en la literatura española*, Barcelona, Puvill-Editor, 1979 (Biblioteca Universal Puvill. II Ensayos, 3).
- PADILLA ZIMBRÓN, Edith, *Vida de san Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas*, México, 1993 [tesina para el grado de licenciatura en Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa].
- PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper & Row, 1962 (Harper Torchbooks/The Academy Library) [1ª ed. 1939].
- PARTIDA, Armando, ed., *Teatro de evangelización en náhuatl*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992 (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 2).
- PASCUAL BUXÓ, José, "Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI", en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, eds., *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 3), pp. 241-253.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del, recop., *Epistolario de Nueva España, 1505-1818*, México, Antigua Librería Robredo, 1940 (Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas. Segunda Serie, 10-11).
- PAVIS, Patris, "Estudios teatrales", en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, eds., *Teoría literaria*, trad. de I. Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 1993, pp. 110-124.
- PAVIS, Patris, "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, México, Siglo XXI, 1991, pp. 39-62.

- PAZ, Julián, ed., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed., Madrid, Blass Tipográfica, 1934, t. 1.
- PÉREZ DE RIVAS, Andrés, *Historia de los Triumphos de Nuestra Santa Fee*, introd. de I. Guzmán Betancourt, México, Siglo XXI/Difocur, 1992 (Los Once Ríos) [facsimilar de la ed. madrileña de 1645].
- PLATÓN, *Fedro, o de la belleza*, trad. de M. Araujo, pról. de A. Rodríguez Huescar, 7ª ed., Buenos Aires, Aguilar, 1973 (Iniciación Filosófica, 2).
- POWERS, Perry J., "Lope de Vega and *Las lágrimas de la Madalena*", *Comparative Literature* (Eugene), 1956, 8 (4), pp. 273-290.
- PROFETI, Maria Grazia, "Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, pról. de Y.-R. Fonquerne, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Centre Regional de Publications de Toulouse, 1980, pp. 13-23.
- PUENTE, Luis de la, *Obras escogidas del V. P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús*, ed. de C. Ma. Abad, Madrid, Atlas, 1958 (Biblioteca de Autores Españoles, 111).
- 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, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 15), pp. xv-cviii [reimpreso, con modificaciones, en José Quiñones Melgoza, ed., *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, trad. de J. Quiñones Melgoza, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992 (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 4), pp. 123-135].
- QUIÑONES MELGOZA, José, "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*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 3), pp. 339-360.
- QUIÑONES MELGOZA, José, ed., *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, trad. de J. Quiñones Melgoza, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992 (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 4).

- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, *Iconographie des saints: II G-O*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- 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*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, t. 12 [1ª ed. bajo el título de "Las letras patrias", en *México y la cultura*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946].
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *El "Códice de los Autos Viejos". Un estudio de historia literaria*, pról. de F. López Estrada, 3 vols., Sevilla, Alfar, 1988 (Universidad, 39).
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, trad. de Á. Ma. Garibay K., México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Obras de Historia).
- RINCÓN GALLARDO, Carlos, *Diccionario ecuestre en el que se da claro conocimiento del cabal sentido de las voces caballeriles y caballunas, de su naturaleza y claridad, con frases y modos de hablar, y los adagios o refranes o sentencias, y otras muchas cosas convenientes a los caballeros*, México, Talleres Gráficos de la Penitenciaría del D. F., 1945.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. de J. Barja, Y. Barja, R. Ma. Mariño Sánchez-Elvira y F. García Romero, 2 vols., Madrid, Akal, 1987 (Arte y Estética, 8-9) [1ª ed. Roma, 1593].
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio y María BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966, t. 2.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, "Fiestas en México en 1578", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 1942, 3 (9), pp. 33-57 [reeditado, con modificaciones, en J. Rojas Garcidueñas, *Temas literarios del Virreinato*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1981 (Tlatolli, 8), pp. 7-41].
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, "Piezas teatrales y representaciones en Nueva España en el siglo XVI", *Revista de Literatura Mexicana* (México), 1940, 1 (1), pp. 148-154 [ed. facs.: México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas)].

- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, pról. de J. Rojas Garcidueñas, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública, 1973 (SEPSetentas, 101) [1ª ed.: 1935].
- 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", México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976 (Estudios de Literatura, 3).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 1988 (Crítica y Estudios Literarios).
- SÁNCHEZ BAQUERO, Juan, "Relación breve del principio y progreso de la Provincia de la Nueva España de la Compañía de Jesús", en Francisco González de Cossío, comp., *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1957 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 73), pp. 51-117.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica. IV Textos, 3).
- La santa Biblia*, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- SANTOS HERNÁNDEZ, Ángel, *Los jesuitas en América*, Madrid, MAPFRE, 1992 (MAPFRE 1492. Iglesia Católica en el Nuevo Mundo, VI/5).
- SCADUTO, Mario, "El teatro jesuitico", *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 1967, 36 (71), pp. 194-215.
- SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, México, Imprenta Universitaria, 1958.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, pról. de A. Rodríguez G. de Ceballos, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1985 (Alianza Forma, 21).
- SEBASTIÁN, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, trad. de Ma. Pardo de Santamaría, Barcelona, Crítica, 1985 (Filología, 13).

- SHELLY, Kathleen y Grínor ROJO, "El teatro hispanoamericano colonial", en Luis Íñigo Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, *Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 319-352.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, 2ª ed. aument., Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos, 58).
- SPADACCINI, Nicholas, "Imperial Spain and the Secularization of the Picaresque Novel", *Ideologies & Literature* (Minnesota), 1976-1977, 1 (1), pp. 59-62.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tractado de la cavallería, de la gineta y brida: en el qual se contienen muchos primores, assi en las señales de los Cauillos, como en las condiciones: colores y tallas: y como se ha de hazer vn hombre de à cauillo de ambas sillas, y las posturas que ha de tener, y maneras para enfrenar, y los frenos que en cada silla son menester, para que vn Cauillo ande bien enfrenado: y otros auisos muy principales y primos, tocantes y vrgentes à este exercicio*, Sevilla, Fernando Díaz Impressor, 1580 [ed. paleográfica, México, José Álvarez del Villar, 1950].
- TOUSSAINT, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.
- Tragedia del triunfo de los santos*, pról. de J. Cortés, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- TREJO, Pedro de, *Cancionero general*, introd. de S. López Mena, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 5).
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adapt. de F. Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989 (Signo e Imagen).
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de J. F. Montesinos, 6ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (Clásicos Castellanos, 86).
- VALDIVIESO, José de, *Teatro completo*, ed. de R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975, t. 1.
- VARELA, Julia, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1983 (Genealogía del Poder, 9).

- VARGAS ALQUICIRA, Silvia, *Catálogo de obras latinas impresas en México durante el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 16).
- VEGA, Félix Lope de, "Arte nuevo de hacer comedias", en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 154-165 (Biblioteca Románica Hispánica. IV Textos, 3).
- VEGA, Félix Lope de, *Obras poéticas. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. e introd. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983 (Clásicos Universales Planeta, 66).
- VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1941 (Biblioteca Filosófica).
- VITSE, Marc, "Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, pról. de Y.-R. Fonquerne, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Centre Regional de Publications de Toulouse, 1980, pp. 213-218.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, trad. de fray J. M. Macías, Madrid, Alianza, 1982, t. 1 (Alianza Forma, 29).
- WARNER, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, trad. de J. L. Pintos, Madrid, Taurus, 1991 (Humanidades/Historia, 328).
- WECKMANN, Luis, "La Edad Media en México", en *Panorama de la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, pp. 7-19.
- WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México*, presentación de Ch. Verlinden, pról. de S. Zavala, 2 vols., México, El Colegio de México, 1984.
- WEISS, Judith A., *Latin American popular theatre: the first five centuries*, Albuquerque, University of New Mexico, 1993.
- WELLEK, René y Austin WARREN, *Teoría literaria*, trad. de J. Ma. Gimeno, pról. de D. Alonso, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1985 (Biblioteca Románica Hispánica. I Tratados y Monografías, 2).
- WILLIAMS, Jerry M., "Iconography and Religious Education in New Spain", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Toronto), 1991, 15 (2), pp. 305-322.

- WILLIAMS, Simon, "Jesuitendrama", en Martin Banham, *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- WILSON, Edward M. y Duncan MOIR, *Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, trad. de C. Pujol, México, Ariel, 1987 (Historia de la Literatura Española, 3) [1ª ed. en español, 1974].
- YHMOFF CABRERA, Jesús, *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México*, colab. de D. Castañeda Mediano, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975 (Guías, 4).
- ZAMBRANO, Francisco y José Gutiérrez CASILLAS, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, 16 vols., México, Jus/Tradición, 1965-1975.
- ZUBILLAGA, Félix, "Los jesuitas en Nueva España en el siglo XVI. Orientaciones metódicas", en Manuel Ignacio Pérez Alonso, ed., *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural: 1572-1972*, México, Jus, 1975, pp. 603-635.
- ZUBILLAGA, Félix, ed., *Monumenta mexicana (1570-1580)*, Roma, Tipografia Unione Arti Grafiche, 1956, t. 1 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita, 77; Monumenta Missionum Societatis Iesu, 8; Misiones Occidentales: Monumenta Mexicana, 1).