Aproximaciones a la configuración del gracioso en el teatro jesuita novohispano (1600-1650): elementos y agentes de comicidad

Dalia Hernández Reyes

Seminario de Cultura Literaria Novohispana
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

En los últimos años se han dedicado importantes estudios al teatro practicado por la Compañía de Jesús en la España de los siglos XVI y XVII. Para el caso de los territorios de los virreinatos americanos son muy pocos aún los trabajos dedicados a este aspecto de la orden ignaciana. No obstante, sabemos que al igual que en las otras provincias de la Compañía, en la mexicana, desde la fundación de los primeros colegios, el teatro constituyó una de las actividades pedagógicas auxiliares más importantes y de gran vigor, en virtud de que contribuía al cabal cumplimiento de las principales metas de la orden en su ministerio educativo: «juntar virtud con letras» —según se desprende de la *Ratio studiorum* definitiva[1]—, es decir, formar personas virtuosas y académicamente competentes, en tanto que implicaba la puesta en práctica de una serie de habilidades y disciplinas que —como ha puesto de relieve el profesor Julio Alonso Asenjo— contribuían a «lograr la *urbanitas*, desarrollar, con el dominio de la retórica, la *memoria*, ser hábil y elegante en la *elocutio*, en la *pronuntiatio* y en la *actio*» [Alonso Asenjo, 1995: 23]. Así, se concibió al teatro como una excelente herramienta para la formación integral (académica y moral) de sus jó-

[1] Cito por *Ratio studiorum oficial 1599* [en línea]. *Vid.* información completa en la bibliografía.

venes alumnos[2]. En Nueva España, muy pronto, el teatro jesuita desbordó el ámbito académico y las celebraciones escolares para incorporarse tanto a las principales festividades religiosas como cívicas del virreinato, que favorecieron la puesta en escena de piezas de variada extensión y denominación genérica.

Como es bien sabido, son pocos los testimonios textuales conservados y conocidos del teatro jesuita novohispano, que se escribieron y representaron entre 1578 y 1640-41, fechas de la únicas dos piezas (*Tragedia del triunfo de los santos*[3] y *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra) que —hasta donde se conoce— se imprimieron; en este periodo se sitúan los diálogos o églogas de Bernardino de Llanos[4], la producción dramática de Juan de Cigorondo[5] y dos comedias sobre la vida de Loyola[6]. Estas obras presentan, como es de esperarse, un marcado tono de seriedad o gravedad de acuerdo con los temas tratados y las historias desarrolladas, básicamente religiosas[7]. No obstante, es posible observar en algunas de ellas la presencia de elementos y personajes de mayor o menor comicidad que desembocarán hacia la cuarta década del siglo XVII en la explícita presencia del gracioso[8]. En esta comunicación pretendo, pues, esbozar el desarrollo o configuración que siguió tal personaje durante la primera mitad del siglo XVII novohispano, en cuya base se hallan varias tradiciones de tipos cómico-burlescos. Las piezas que repasaré son *Coloquio al Santísimo Sacramento* y *Coloquio al Santíssimo*

[2] Acerca del teatro en el método pedagógico de la Compañía, *vid.* González [1997] y Meneses [1988]; sobre sus repercusiones en la Nueva España, *vid.* Gonzalbo [1990] y Gómez Robledo [1954].

[3] La tragedia ha merecido algunos estudios y ediciones: Johnson [1941]; Rojas Garcidueñas [1973, 1976]; Quiñones [1992], y más recientemente la de Beatriz Mariscal [*cfr.* Morales, 2000].

[4] *Diálogo por la llegada del padre Antonio de Mendoza* (1585), y *Diálogo en la visita de los inquisidores* (1589), ambos escritos en latín y traducidos y publicados modernamente por Quiñones [1992].

[5] De este autor se han editado varias piezas tanto poéticas como dramáticas: Arróniz [1979], Arteaga [1999], y Alonso Asenjo [2002] y [2006].

[6] Editadas ambas por Edith Padilla Zimbrón como tesis de licenciatura [2003] y de maestría [2004], respectivamente.

[7] Ha sido recurrente considerar el teatro escolar jesuita como un teatro de «finalidad docente, académica y moralizante, acentuando más este último aspecto el teatro jesuita» [Menéndez 2003: 599]. Sin embargo, se ha pasado por alto que el teatro en general —y por extensión el jesuita— busca en primera instancia la diversión, el puro entretenimiento. Si se considera que el teatro jesuita estuvo inicialmente destinado a un auditorio infantil y juvenil, el aspecto lúdico —aquel englobado en la *píldora azucarada*— tenía que estar presente en esta dramaturgia. *Cfr.* Alonso Asenjo [1995] y Gutiérrez González [1995].

[8] A manera de antecedente inmediato de estas obras, citaré rápidamente la *Tragedia del triunfo de los santos* (1778), donde el elemento cómico tiene apenas una ligera presencia, de hecho el nombre de los personajes a cargo de esta acción no se incluyó en la nómina. Se trata de un brevísimo segmento con algunos tintes burlescos —que inicia la escena primera del acto tercero— a cargo de dos alguaciles, Fregenal y Ribadeo; el aspecto ridículo está dado sobre todo por su caracterización como hombres ambiciosos y taimados.

Sacramento en metáfora de grado de doctor, ambos de Juan de Cigorondo y escritos con probabilidad durante la primera década del XVII, dato que retomo del profesor Julio Alonso Asenjo, editor también de dichos coloquios; *Vida de San Ignacio de Loyola, primera y segunda partes*, anónimas, y *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra. Exceptuando la última, que se imprimió en su momento en dos ocasiones, las demás se conservaron manuscritas.

En los coloquios del padre Cigorondo, se advierten diseminados elementos de ingeniosa comicidad sobre todo de carácter lingüístico: juegos de palabras, paradojas y dobles sentidos[9]. En el *Coloquio al Santíssimo Sacramento en metáfora de grado de doctor,* sobresale por su, en ocasiones, irreverente humor el vejamen a nada menos que el santísimo sacramento que obtiene, en cuáduple victoria, el grado de doctor (en medicina, artes, teología y cánones y leyes). En dicho vejamen, se suscita el humorismo poniendo de relieve las *lindeces* (es decir, defectos) del doctorado: se señala su vínculo con el vino («Bastantes sospechas dais / con llamaros cepa o vid. / ¡Oh, qué renombre! Decid, / ¿tanto con la vid cuadráis?» vv. 377-380), en alusión no sólo a la transubstanciación de la sangre de Cristo, sino también a su capacidad de cambiar agua en vino, considerado esto último, en tono burlesco, como cosa de alquimia o magia. Asimismo, en términos paradójicos se revela como noble hijo de una esclava; como esclavo y rey; se dice que es de sangre goda, pero también judío y graduado con altos honores. Toda esta conjunción de faltas, en la época, contravenía los estatutos universitarios, la norma social y la religiosa. En el otro coloquio, advertimos algunos diluidos recursos de la comicidad de carácter gestual: los lamentos desesperados y rabiosos de Lucifer, que tendrían que haberse acompañado de gesticulación adecuada, bien podrían haber suscitado más de una risa entre el auditorio, lo mismo que su transformación en cazador, casi cupidillo con cuernos, que acecha al Alma e intenta arrojarle acertadamente sus flechas. Los requiebros de Ángel y Mundo que tratan de ganar, como galancillos, a Alma manifiestan de igual modo cierto tono cómico, pues se trata de caricaturizar el comportamiento de seres infernales y celestiales.

Ya entrado el siglo, en 1620, se registraron los festejos con motivo de la beatificación de Francisco Javier: mascaradas, pirotecnia, música, procesiones y por lo menos dos piezas teatrales. Una comedia de «algún santo» encargada a Juan Ortiz de Torres y otra escenificación de un duelo burlesco entre un lusitano, un chino,

[9] Ambos textos ya han sido anotados y comentados, con el esmero y profundidad acostumbrada, por Julio Alonso Asenjo [2002], a cuyo estudio y edición remito. Sólo resaltaré algunos puntos que retomo de este mismo estudio.

un japonés y un navarro ante un juez y dos oficiales[10], quienes dieron el triunfo al navarro como defensor de la verdadera fe, frente a los otros que simbolizaban la difusión de religiones erradas [*cfr.* Johnson, 1941]. Las bravuconadas de los personajes enfrentados, así como las peculiaridades lingüísticas de sus respectivos idiomas serían, en este caso, los elementos cómicos.

Apenas dos años después (1622), la Provincia Mexicana de la Compañía celebró la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, y la beatificación de Luis Gonzaga. Las dos relaciones manuscritas que dan puntual cuenta de los programas organizados en Puebla y México[11] son pródigas en información teatral, y para los fines de este trabajo interesa destacar —además de la presencia de personajes ridículos: un pajecillo[12] y «unos donosos grumetillos»[13]— las parodias de juegos caballerescos y de corridas de toros:

> se hizo un sarao en música entre cuatro ángeles que representaban la pureza de San Javier y cuatro virtudes que representaban las de San Ignacio, [...] se ordenó un juego de cañas entre ocho de a caballo que con lanzas y adargas en sus caballos hechos de madera muy al vivo con pretales de cascabeles los regían y gobernaban y volviéndolos a un lado y a otro como si fueran verdaderos. Acabadas las cañas jugaron sus alcancías rematando en sus caracoles; al fin dellos salió un toro asimesmo de madera que subiendo al tablado hizo risa en los de a caballo y aplauso en el auditorio haciendo muy graciosos lances derribando algunos de los caballeros, llevando a otros las marlotas en los cuernos cosa que alegró mucho a la gente, desta misma manera salieron los de a caballo con su toro toreándole por todas las calles con grandísimo gentío que los seguía hasta llegar al Colegio de la Compañía. [f.48v]

La agudeza e ingenio de la palabra (chistes, refranes, alusiones irreverentes o subidas de tono, juegos de palabras, etcétera); los comportamientos chuscos de personajes alegóricos, pajes, alguaciles rústicos y prosaicos; la presencia de personajes burlescos de distintas nacionalidades y su parodia lingüística, y la incorporación de parodias de duelos y debates, de juegos caballeresco-infantiles, así como de

[10] Posiblemente un entremés de *revista de personajes o figuras*, que Huerta Calvo define como: «Ante un personaje (x), con función dramática de juez de pleitos o remediador de males, desfilan una serie de personajes (py_1), a los cuales se intenta ridiculizar, o —por decirlo de un modo más genérico— criticar en sus defectos o vicios más ostensibles» [1995: 62].

[11] Ambas relaciones se localizan actualmente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de España. Las citas de estos manuscritos se han modernizado.

[12] Un coloquio entre la América y ocho reyes indígenas, que inició con un «razonamiento breve en su lengua», fue interrumpido por «un *paje* que en nombre de todo el auditorio le pidió hablase en castellano» [f. 45r].

[13] Que aparecieron en Puebla, en «el coloquio fue el de la galera triunfo de la religión consagrado a nuestro padre San Ignacio en que hubo mucho que ver y que reír principalmente en unos donosos grumetillos» [f. 9r].

corridas de toros a lo faceto serán aspectos de innegable comicidad mucho mejor desarrollados en las comedias anónimas de la *Vida de San Ignacio de Loyola* (primera y segunda parte), aunque aún no focalizados en un solo personaje sino en varios: pajes, mozos, criados, grumetes, ciegos, gomecillo, corchetes, alguaciles, pobres, médico, mayordomo de hospital, enfermos, niños y demonios; es decir, personajes provenientes en su mayoría de la tradición entremesil [*cfr.* Huerta, 1995], pero también del llamado teatro *primitivo* del XVI, con el cual comparten la rusticidad, la bobería o la torpeza del pastor, del simple o del criado [*vid.* Hermenegildo, 1995; *Diccionario de la comedia*, *s. v.*: Gracioso].

Las mencionadas comedias se representaron, en dos días, hacia 1628, en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo con motivo de la entrada del nuevo arzobispo, Francisco de Manso y Zúñiga[14]. El primer día se puso en escena la primera parte (en cinco actos) que desarrolló la vida de Ignacio desde los hechos que preceden a su conversión (desde el asalto de Pamplona) hasta los preparativos de su visita a tierra santa. Al siguiente, se representó la segunda pieza (con tres actos), cuya acción abarca la peregrinación y salida de Jerusalén, las tribulaciones de su vida estudiantil hasta su camino de regreso a Barcelona[15]. Entre las dos comedias suman más de ochenta personajes, además de música, coro, soldados y danzantes, pero sólo Ignacio, Ángel custodio, Religión, Celo, Engaño y Devaneo participan en ambas.

Los personajes alegóricos Engaño y Devaneo aparecen en las dos obras como personajes de privilegiada aunque no exclusiva comicidad y son el engarce entre las comedias y los varios episodios cómico-burlescos, prácticamente independientes de la historia del santo, y que se intercalan entre las *escenas* y *apariencias*, términos con que se denominan las subdivisiones de cada acto[16]. Desde un principio, al

[14] Tales comedias se dieron en algún momento por perdidas [Monterde, 1933: 58]. Sin embargo, siempre han estado en la Biblioteca Nacional de México, donde se conservan. Thomas Hanrahan dedicó un artículo a estas piezas [1972]. Las citas de las comedias —con mínimas intervenciones— proceden básicamente de Padilla Zimbrón [1993 y 2004], pues aunque la primera parte la cito por la versión puesta en línea por Alejandro Arteaga (http://geocities.com/aarteagaa; aunque ya los textos no están disponibles), éste a su vez se basa en Padilla Zimbrón [1993].

[15] En la representación participaron por lo menos 50 estudiantes (si pensamos que ninguno actuó un doble papel) con varios cambios de atuendo. La nómina de personajes es en total de 56, más los colectivos «Soldados»y «Danzantes», cuyo número no se puede determinar. Por las didascalias explícitas del texto, que solicitan diversas escenografías pintadas y tramoyas que permitieran la aparición y desplazamiento de ciertos personajes divinos, así como el escotillón para la salida de personajes demoníacos, podemos imaginar que se trató de una escenificación de gran vistosidad y efectismo.

[16] Al respecto ha señalado Alonso Asenjo: «En las primeras décadas del teatro de colegio se dan en los textos escenas con acciones episódicas, normalmente de tipo cómico-satírico o cómico-burlesco, ligadas a la acción principal. [...] Estas escenas podían insertarse en cualquier momento del texto [...] pero suelen aparecer al principio de un acto [...] o en su final [...]. Pues bien, en los años ochenta, estas escenas van a verse

autopresentarse en disfraz humano, Engaño y Devaneo dejan en claro como rasgo más sobresaliente su carácter proteico (dice Engaño: «Seremos en conclución,/ yo la culebra en pellejos,/ tu en el aire el camaleón, f.7v»), es decir, cambiarán constantemente de apariencia o disfraz, como en efecto sucede. Mencionan al inicio su vínculo con el «amo vizcaíno», o sea Ignacio, de quien son *pajes*; luego siguiendo a su señor cambiarán a criados-soldados (Ignacio: «Vamos, que al fin sois criados,/ que habéis tirado mis gajes,/ seréis buenos para pajes,/ quando no para soldados»); ya en la batalla evidenciarán cobardía y torpeza motriz:

Engaño.	A huir, a huir
Devaneo.	hola, aguarda,
Engaño.	A huir el fuego francés,
	que se halla un hombre sin pies,
	al rayo de una abombarda.
Devaneo.	Tente, qués esto,
Engaño.	desmayo,
Devaneo.	de qué te ha dado,
Engaño.	no sé,
	creo que me desmayo
	de sólo nombrar el rayo. [f. 14r]

cae al suelo desmayado. Y se burla Devaneo: «Mal agüero por mi fe./ Ignacio de pie quebrado/ y el engaño desmayado,/ él sin pie, tú de traspié» [f. 14v]. Se escuchan otra vez los sonidos de batalla y el Engaño asustado vuelve a desmayarse, suscitando nueva burla de Devaneo: «¿Otro?, mira cómo vas,/ que yo sin caýdas voy», en eso tropieza, y Engaño pronuncia: «Si yo en la tierra las doy,/ tú en el aire las das» [f. 14v], aludiendo al movimiento ridículo que cada uno hace al caer. Después salen «ya sin rebozos de *pajes* el Devaneo y Engaño en trajes de horrible figura», aunque Devaneo se disfrazará luego de enfermo. Aparecerán también en traje de grumete y de romero (peregrino) para seguir en su viaje a Ignacio.

Otro aspecto sobresaliente de Engaño y Devaneo radica en la definición que hacen de sí mismos: Devaneo se define como ser que va de gorja, que es gentil desgaire y que vive del donaire; por su parte Engaño se declara taimado, hábil del disfraz, de la máscara y la mentira, no en vano es una culebra en pellejos: aparenta

paulatinamente sustituidas por extensas unidades llamadas 'entreactos' o 'entretenimientos'. Éstos se sitúan entre los actos, y sus partes, sin relación con la acción principal, pueden estar entre sí temáticamente unidos hasta llegar a constituir como una segunda acción, o subtrama, o bien cada una de ellas presentar temas y personajes distintos, a modo de 'entremeses' independientes» [1995: 44].

vejez porque «con traças de viejo engaño [...] y a más viejo más engaño», incluso Devaneo le reconoce: «Fuerça es que ladino estés», a lo que responde Engaño: «Mientras más vivo, sé más, y sé más de lo que ves» [f. 8r]. Sin embargo, la astucia y habilidad de estos alegóricos personajes no los exime de convertirse en burlones burlados.

En efecto, serán el centro de las pullas y maldades de dos pajecitos forasteros (en una de las acciones cómicas intercaladas, declarada expresamente por uno de los personajes como entremés). Los pajecillos informan al público que a los «provincianicos» (Engaño y Devaneo) «buen pelo los cubre» [f. 29r], por lo cual acota uno de ellos: «yo los pelaré» [f. 29v]. Se desarrolla una apuesta entre los pajes y esta suerte de demonios, que consiste en que uno de los pajes tratará de darle tres carrillazos, es decir, bofetadas, a uno de los otros, sin que puedan impedirlo, cosa que en efecto logran, pues las acotaciones indican: «dale un sopapo», «dale feroz», y «dale la tercera vez» [f. 30v]. Los demonios intentan sin éxito vengar su afrenta, y resultan de nueva cuenta humillados al ser incluidos involuntariamente en una parodia de corrida de toros como la citada en la fiesta de 1622, haciendo el ingenuo Devaneo el papel del toro:

Paje 1.	Ensanche las piernas, afirme los pies, estienda los brazos, cuente, cuente bien. Uno, dos, tres, alto. Mío el sayo es. Alto, capa al hombro, quel toro hace el pie.
Paje 2.	Pies en polvorosa, ooo,
Paje 1.	he, he,
Paje 2.	Escarbe la tierra,
Paje 1.	Bufe,
Paje 2	que os...
Paje 1	babee. [f. 31r]

El artificio de este intermedio jocoso se completa con otro significado de tipo sagrado que subyace en su breve texto: constantemente se alude a un juego enigmático «que hace de uno tres», «quántos hombres son / un hombre al través /, otro del derecho / y otro del revés; / tres hombres son esos / y éste fue uno y tres» [ff. 30r-30v]: es decir, Cristo y el misterio de la Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo; alusión que por supuesto sobresalta a los demonios.

Otros pasajes de innegable comicidad son los palos que se lanzan los ciegos Blas y Pelayo y que nunca aciertan. El intermedio paródico del médico, un mayordomo de hospital y varios enfermos, entre ellos Devaneo. El humorismo de esta última acción intercalada —la más extensa de todas— se funda en términos incomprensibles, neologismos y latinajos para ironizar —en divertidos versos esdrújulos— el complicado y en ocasiones ininteligible lenguaje médico:

Médico. Estoy atónito,
de lo que me habéis dicho
Mayordomo. Si en sarnático,
ponderativo estilo y tanta plática,
me oyérades, señor, os admirárades
deberas, pero ya el día ligero
buela y me llama al ejercicio sólito
del bien de mis enfermos, mi ospitálico
tequio, porque a la fama del piísimo,
caritativo peregrino Íñigo. [f. 65r]

En la segunda comedia, aunque el aspecto cómico se diluye un poco, en tanto que Engaño y Devaneo ya no actúan en pareja, como hasta ahora he indicado, existen también pasajes de acusada hilaridad, en algunos casos rayana en la blasfemia: por ejemplo en el primer acto cuando Devaneo y Engaño, con doble traje sobrepuesto: demonios K gumetes K peregrinos, son interrogados por un auténtico marinero sobre cuál es su destino, a lo que responde Engaño: «Vamos a cumplir un voto/ que tenemos contra Dios», y más adelante ambos completan su participación con este juego de palabras y el posterior reniego de fe:

Engaño. ¿A mí? ¿Y quién? Ramá es mi Roma.
Devaneo. Gaza es mi gozo: ¿y por qué?
Engaño. El Alcorán es mi fe.
Devaneo. Y mi profeta Mahoma. [vv. 377-380]

Aunque Engaño y Devaneo no son los personajes que concentren la función cómica, más bien son los receptáculos de la burla, pues aparecen caricaturizados como demonios con cierto ingenio, pero en el fondo —aunque no conscientemente— tontos y feos (su aspecto horrible y deforme no causa temor, antes bien mueve a risa), es de resaltar que la ingeniosidad de algunos de sus diálogos; su torpeza física; su cobardía, así como la subordinación aceptada hacia un amo o señor (ya sea como pajes, mozos o criados, términos éstos con los que son designados en las comedias)

constituyen elementos que mejor trabajados fraguarán en el tipo de gracioso que encontramos en la comedia hagiográfica del jesuita poblano Matías de Bocanegra.

Esta Comedia de San Francisco de Borja se representó en 1640 en el recibimiento del virrey marqués de Villena y tuvo la suerte de ser dos veces impresa en su momento: la primera como suelta anónima quizá hacia finales de 1640 o principios del 41[17], y la segunda ya con nombre de autor e incluida en la segunda edición muy depurada de la relación intitulada Viage por tierra y mar del excellentíssimo señor don Diego López Pacheco i Bobadilla, Marqués de Villena, i Moia, y Duque de Escalona. Aplausos y festejos a su venida por virrei desta Nueva España [...] Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de Jesús (México: Francisco Robledo, 1641), impreso dedicado nada menos que al conde duque de Olivares. En la lista de interlocutores, se indica la presencia de Sansón como lacayo; el estatus del personaje lo sitúa de inmediato en un nivel sociodramático —en términos de Vitse[18]— de subordinación o dependencia respecto de un señor, en este caso el propio Borja. Al mismo tiempo, su nombre anticipa paradójicamente algunos de sus rasgos conductuales: contrario al personaje bíblico no es fuerte ni osado, sino cobarde y glotón. Y a diferencia de los otros textos dramáticos mencionados, en el lacayo Sansón se centran las acciones y situaciones de comicidad. De hecho desde los primeros versos de la comedia, el propio lacayo asume su papel de gracioso, pues dice Sansón que le corresponde: «hazerme a mi el alcahuete;/ porque hago el papel faceto» [vv. 83-85[19]]. Y cumplirá con acierto su cometido, creando y participando en situaciones chuscas, ridículas y de confusión o enredo. Varios son los elementos de comicidad de este personaje, que agruparemos en los siguientes núcleos: donaire o ingenio verbal; actitudes y comportamiento risibles y aspecto físico ridículo. Veamos

[17] Pero incluida en una edición facticia del *Viaje por tierra y mar...*, también de 1641.

[18] Según este autor: existen seis *dramatis personae* básicas en la comedia nueva, o personajes-tipo: dama, galán, rey, gracioso, criada y padre, se reagrupan a su vez en tres binomios: rey/padre, galán/dama, criado/criada [2003: 744]. El gracioso es: «el personaje de mayor frecuencia y de más difícil interpretación del teatro áureo [...] Más allá de la variabilidad, según cada obra considerada, de sus rasgos temperamentales, de su tipo de relación con los demás (amos u otros criados o criadas), de su importancia dramatúrgica (peso de su papel en el desarrollo de la intriga) o de su grado de especialización cómica (comicidad exclusiva o compartida con los demás personajes), el único rasgo que tienen en común estas figuras es la subalternidad dramática, condición primera y única de su naturaleza proteiforme y de la polivalencia de sus funciones. Y esa esencia subordinada es lo que impide, u obliga a relativizar sobremanera, la independencia dramática que le otorgan muchos críticos, dispuestos a ver a veces en esas entidades lacayiles los portavoces audibles de cierta verdad, cuando no de la verdad del mensaje del poema dramático» [745].

[19] He asignado la numeración de versos a partir de la edición, con autor expreso, de 1641. Respeto en la trascripción la ortografía original. Cabe mencionar que a pesar de que existen dos ediciones modernas [Arrom, 1976; Frost, 1992], prefiero recurrir a uno de los impresos originales, pues las ediciones citadas presentan omisiones de versos y lecturas equivocadas.

sólo un ejemplo que confirma, para el primer caso, las cualidades de discreción y donaire en Sansón:

Sansón. Pues siendo como son de carne,i huesso,
que mucho si se apura,
que esten sujetas a vna calentura:
si tienen quatro humores, 540
de que te espantas que les den sudores?
Si tienen sangre,i flemas
quien les quita que tengan sus postemas?
Y si les diò el autor quando las hizo
nariz,que mucho tenga romadizo? 545
Si tienen vaço, estomago i riñones,
bien podran enfermar de opilaciones?
Si vna vena se cierra,
i mas si comen tierra,
si beven contraeran idropesia, 550
si andan mucho gota,i pulmonia,
manquera si se pasma alguna arteria,
si los bofes se pudren, disenteria.
Yprocrates lo dize regla onzena,
i de Morbis acutis Abicena: 555
Galeno de Chirurgia, octavo texto:
Baldo de Iuris regulis in sexto,
dixestis de contractu:Villarubio,
i de las noches aticas Vitrubio:
tasandose ante mi el pliego, i la plana 560
el Licenciado Murcia de la Llana,
de toda tasacion juez Ordinario,
i de los libros eterno Secretario.

En cuanto a actitudes o aspecto ridículo señalemos las siguientes: se hace el cojo para no acompañar a Borja a Granada (primer acto); en el segundo acto, ocultando los bigotes con una mantilla, para escapar de un fiero bandolero se disfraza de mujer y «*Atiplando la voz*», según la acotación, dice Sansón: «Te[n]go vn gra[n] dolor de muelas / que no me dexa hablar» [1895-1896]. La apariencia de Sansón disfrazado, de acuerdo con las propias palabras del bandolero, tendría que ser ridícula y grotesca, al grado de confundirla con la figura de la Muerte: «Mas que

vision es aquesta? / quien eres sombra espantosa? / Si eres mi muerte afrentosa, / dispara ia tu vallesta» [vv. 1880-1884].

Asimismo, funcionalmente desempeña un papel determinante en la comedia, no sólo como confidente y consejero de Borja, sino como agente promotor de algunas acciones de la comedia: como cuando intercambia los billetes de Flora y Belisa destinados a Borja, creando así una situación de enredo que será resuelta hasta el final de la obra. Pero repárese que no sólo se trata de crear confusión con intención cómica, sino también de favorecer el destino del héroe, es decir, de allanar el camino hacia la santidad de Borja, en consonancia con la fidelidad que le tiene. Cumple asimismo con una función claramente metateatral, como se evidencia en el siguiente diálogo entre el criado Sansón y Borja:

Borja.	Es nuestra vida, Sanson,	65
	vna Comedia de estado,	
	i hago el papel q[ue] me han dado,	
	de su representacion.	
	De casado represento	
	en la Iornada primera,	70
Sansón.	Es dezir,que no ai tercera,	
	pues se hizo ia el casamiento.	
Borja.	No se agora lo que resta	
	de mi vida en adelante,	
Sansón.	Si della eres comediante,	75
	te has de casar cada fiesta:	
	Mudar trajes: ir denoche,	
	echar versos à vn balcon,	
	Soneto à la dilacion,	
	daca el soto vuelve el coche.	80
	A cada guante vn conceto,	
	à cada caso vn villete;	
	i hazerme a mi el alcahuete;	
	porque hago el papel faceto.	
Borja.	No te lo dixe por tanto.	85
Sansón.	Pues aquesto es ser Comedia.	
Borja.	Bien podrá, si se remedia,	
	ser mi Comedia de vn Santo.	
Sansón.	No será mui aplaudida:	
	mas si en Santo has de parar,	90
	para vn Corpus podras dar	
	la Comedia de tu vida.	

Otro ejemplo:

Sansón. Señor, con tu licencia
tambien dirè mi poco de sentencia,
i à darla vn dicho de mi amo media,
que dize que vivimos de Comedia,
i tiene la Comedia entre otras leies, 175
que hablen los Lacaios, con los Reies.

En el último acto, Sansón siguiendo los pasos de su señor, aunque muy a su pesar, ingresa también a la Compañía de Jesús, pues si Borja se autodefine como bajel escarmentado que surcaba las aguas del mar traicionero de la vida, Sansón se considera «medio esquife que me descalabrè en vn arrecife». Quedan por comentar varios aspectos y funciones del gracioso Sansón, pero, por razones de espacio, ya no los mencionaré.

Como rápida conclusión diré que el repaso de los elementos y agentes cómicos en las obras anteriores da cuenta, en primera instancia, del rasgo más acusado de la dramaturgia jesuita: su eclecticismo, que permite la incorporación de los más variados componentes provenientes de diferentes tradiciones y géneros dramáticos. Aunque en un principio se recomendaba evitar las situaciones y personajes de tipo cómico o ridículo, con el paso del tiempo tales aspectos se introdujeron en los textos dramáticos, en primer lugar, para hacer la representación más agradable a su inicial público infantil y juvenil, y luego a la gente común que también asistiría a sus representaciones. Además recuérdese que el teatro jesuita acompañará el discurrir del teatro profesional, del cual también se nutrirá no sólo en estructuras y nuevos géneros, sino en recursos y personajes como el gracioso.

Bibliografía

Alonso Asenjo, Julio [1995]: «Introducción» a *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, t. 1, Valencia, UNED- Universidad de Sevilla-Universitat de València (Textos teatrales hispánicos del siglo xvi, 5).

— [2002]: «Dos coloquios sacramentales escolares barrocos y un vejamen del 'Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo'. Estudio y edición» [en línea], *TeatrEsco*, núm. 0. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista.html.

— [2006]: estudio, ed. crítica y notas de *Tragedia intitulada Oçio de Juan Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI*, México, El Colegio de México (Biblioteca Novohispana, VI).

Arteaga Martínez, Alejandro [1999]: *Comedia a la gloriosa Magdalena de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?)*, edición y estudio, México [Tesis inédita de licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras].

Arrom, José Juan (ed.) [1976]: Matías de Bocanegra, «Comedia de San Francisco de Borja», en *Tres piezas del virreinato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arróniz, Othón [1979]: «El teatro jesuita», en su *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Letras Mexicanas del XVI al XVII. Textos y Estudios).

Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, dirs. [2002]: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (Castalia Instrumenta, 9).

Frost, Elsa Cecilia (ed.) [1992]: Matías de Bocanegra, «Comedia de San Francisco de Borja», en *Teatro mexicano, Historia y dramaturgia, t. 5. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gómez Robledo, Xavier [1954]: *Humanismo en México en el siglo XVI*, México, Jus.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar [1990]: *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México, El Colegio de México.

González Gutiérrez, Cayo [1997]: *El teatro escolar de los jesuitas (155-1640). (Su influencia en el teatro del Siglo de Oro.) Edición de la «Tragedia de San Hermenegildo»*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

Hanrahan, Thomas [1972]: «Two new dramas of seventeenth century México», en *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, México, Jus, 223-240.

Hermenegildo, Alfredo [1995]: *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor (Oro Viejo, 2).

Huerta Calvo, Javier [1995]: *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor (Oro Viejo, 3).

Johnson, Harvey Leroy [1941]: *An edition of «Triunfo de los santos» with a consideration of jesuit school plays in Mexico before 1650*, Philadelphia.

Menéndez Peláez, Jesús [2003]: «El teatro escolar latino-castellano en el siglo xvi», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, 1. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, coord. de Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos.

Meneses, Ernesto [1988]: *El código educativo de la Compañía de Jesús*, México, Universidad Iberoamericana.

Monterde, Francisco [1933]: *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 28).

Morales, Pedro de [2000]: *Carta del padre Pedro de Morales [...] en que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo [...] en la collocación de las sanctas reliquias...*, ed., introd. y notas Beatriz Mariscal Hay, México, El Colegio de México (Biblioteca Novohispana, V).

Padilla Zimbrón, Edith [1993]: *Vida de San Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas*, México [Tesis de licenciatura, UAM-Iztapalapa].

— [2004]: *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia segunda*, México [Tesis inédita de maestria, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras].

Quiñones Melgoza, José [1992]: *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo xvi*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ratio studiorum oficial 1599 [en línea], [México]: Consejo Operativo de Colegios Jesuitas de México, 2002. [«*Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Autoritate Septimae Congregationis Generalis aucta.* Antverpiae apud Joan. Meursium, 1635, en 8º. (Se trata de una reedición de la publicada en Roma en 1616). Traducción: Gustavo Amigó, S. J. La presente versión ha sido revisada por el Dr. Daniel Álvarez, S. J»]. Disponible en http://www.colsmej.org/documentos/ratiostudiorumoficial.htm#A_B1 [fecha de consulta: 18 de noviembre de 2003]. Última actualización: 8 de septiembre de 2003.

Relación breve de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de la Insigne Ciudad de los Ángeles ha hecho por la canonización de San Ignacio, su patriarca y fundador, y de San Francisco Xavier, apóstol del Oriente y del beato Luis Gonzaga [1623]. Ms., en folio, Colección de Jesuitas, t. LXII, signatura 9-3655, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid.

Relación de las fiestas que se hicieron en esta Ciudad de México en la canonización del Glorioso San Ignacio y San Francisco Javier en 26 de noviembre de 1622 y por todo su octavario. Ms., en folio, Colección de Jesuitas, t. LXII, signatura 9-3655, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid.

Rojas Garcidueñas, José [1973]: «Representaciones en colegios de jesuitas y *El triunfo de los santos*», en *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 77-110 (SepSetentas, 101).

—— [1976]: «Prólogo» a *Tragedia del triunfo de los santos*, en *Tres piezas teatrales del virreinato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Vitse, Marc [2003]: «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, 1. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, coord. de Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos.