

San Ignacio de Loyola y el teatro jesuítico hispano áureo

Ricardo Enguix
(Kaunas University of Technology)

Introducción

Pocos años después de iniciar la Compañía de Jesús su actividad académica hacia finales de la década de los cuarenta del siglo XVI empezó a utilizarse en los centros educativos regentados por la Orden el arte dramático con fines pedagógicos, tomando como modelo las composiciones teatrales de corte clásico que ya se empleaban en el ámbito universitario con el mismo propósito. Esta filiación propició que los primeros dramaturgos jesuitas compusieran sus piezas en latín y las dividieran en cinco actos, si bien con el paso del tiempo el castellano fue desplazando a la lengua del Lacio y la segmentación de las obras acabó derivando en el modelo tripartito del teatro comercial. Pero la Compañía de Jesús no utilizó el arte escénico solamente con fines pedagógicos, pues, entroncando con la misión pastoral y de propagación de la fe católica que había motivado su creación, sus representaciones teatrales pronto se convirtieron en un potente altavoz de doctrina y moral cristiana. Este hecho redonda en la mayor divergencia del teatro jesuítico con respecto de la práctica dramática universitaria, pues aunque en las comedias humanísticas subyacía, entre alcahuetas, jóvenes promiscuos y criados deshonestos, un fin moralizante (Canet 1995, 176-179), para los miembros de la Compañía estas tramas argumentales resultaban impropias, ya que se oponían diametralmente a los preceptos y valores cristianos. En consecuencia, los dramaturgos de la orden ignaciana tendieron a inspirarse en las Sagradas Escrituras o en vidas de santos a la hora de componer sus obras, y, de hecho, el teatro hagiográfico fue fundamental para los jesuitas, pues, al actuar los centros académicos regentados por la Orden a modo de cantera de futuros miembros de la Compañía, a través de él ofrecían a sus discentes modelos de virtud que les ayudaran a seguir la llamada divina.

Como ha apuntado Menéndez Peláez, estos personajes modélicos resultaban especialmente sugestivos si estaban relacionados directamente con la Compañía de Jesús (2007, 332), por lo que, conforme la Iglesia fue reconociendo las virtuosas existencias de algunos de los miembros de la Orden, los dramaturgos jesuitas fueron componiendo obras protagonizadas por algunos de sus correligionarios como Estanislao Kostka, Luis Gonzaga, Francisco de Borja, Francisco Javier o Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía y objeto de nuestro estudio.

Ignacio de Loyola como personaje dramático en el teatro jesuítico hispano

El interés como modelo de virtud de Ignacio de Loyola no estaba motivado simplemente por ser, como acabamos de apuntar, el fundador de una de las órdenes religiosas más influyentes de su tiempo, sino también por su extraordinario viraje existencial: hombre de armas, tras caer gravemente herido en la defensa de la ciudad de Pamplona, asediada por las tropas francesas, se convirtió durante su convalecencia gracias a la lectura de vidas de santos, hecho que lo llevó a abandonar su posición privilegiada para dedicar su existencia al servicio divino y a formarse, a edad adulta, para poder difundir la palabra divina; estudios que concluyó en la Universidad de París, lugar en el que mediante su extraordinaria virtud se ganó la voluntad de un pequeño grupo de seguidores con los que fundó la Compañía de Jesús.

Como puede observarse, las vivencias de Ignacio lo erigían en una figura virtuosa bastante sugerente: como padre fundador, era un modelo a seguir para cualquier miembro de la Orden; como persona con un pasado marcado por la violencia, era la prueba fehaciente de que a través de la fe y la penitencia podía alcanzarse la santidad sin importar

lo atroces que fueran los pecados que se hubieran cometido. En consecuencia, resultaba una figura muy rentable para los dramaturgos jesuitas, hecho que explica el generoso número de obras protagonizadas por el guipuzcoano del que tenemos noticia,¹ aunque, lamentablemente, solo se han conservado seis composiciones: *El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio*, alojada en los folios 265r-328v del conocido como ‘Códice del padre Calleja’, la comedia *El dedo de Dios, San Ignacio de Loyola*, cuyo texto comprende los folios 203r-274v del manuscrito B 2601 de la Hispanic Society of America, dos piezas insertas en el códice Mss 588 de la Biblioteca Nacional de México, la comedia *La luz del sol de Oriente, San Ignacio en París*, que ha llegado a nosotros impresa en una suelta, y el *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, conservada en el manuscrito Mss 16334 de la Biblioteca Nacional de España.

El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio

La primera obra en la que centramos nuestra atención, la anónima *El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio*, fue compuesta para ser representada, según se deduce de su texto, durante los festejos con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola en Logroño, ciudad donde la Compañía regentaba un colegio desde 1566 (Armas 1995, 71), pues según figura en el manuscrito “Acabose de componer a gloria de Dios y de nuestro beato padre Ignacio a 20 de diciembre de 1609” y como el propio personaje alegórico de la localidad afirma en las postrimerías de la comedia piensa “alzar cabeza” (Artega 2019, 216-217) entre todas las ciudades que festejen la beatificación del padre fundador.

La pieza ejemplifica una de las principales características del teatro hagiográfico jesuita: la fidelidad, al menos en sus inicios, con respecto de las fuentes en las que se fundamentaban las obras (Menéndez Peláez 2007, 332); y es que, en el caso que nos ocupa, el dramaturgo recrea fielmente las vivencias de Ignacio de Loyola según figuran en la hagiografía del santo guipuzcoano que compuso el padre Ribadeneyra sin intercalar en ellas, como venía siendo habitual en el teatro comercial protagonizado por santos, subtramas de corte amoroso que confirieran dinamismo a la acción representada en las tablas.

Pese a esta divergencia con respecto de las formas de dramatizar la santidad imperantes en los teatros de la época, la obra no adolece ni de rigidez argumental ni de linealidad, ya que se combinan en ella los episodios biográficos del padre fundador con pasajes de diversa naturaleza, principalmente alegórica. Cuadros de los que, al compartir en su mayoría a los mismos protagonistas y estar ligados argumentalmente entre sí, podría pensarse que conforman una trama paralela; sin embargo, no vienen a tener suficiente entidad como para suponer una intriga secundaria autónoma, pues funcionan, más bien, a modo de reflejo alegórico del triunfo de Ignacio sobre la herejía, representado en escena a través de la pugna que mantienen el Celo y la Fortaleza con el Demonio y Lutero. Disputa que arranca durante la convalecencia de Loyola, pues al comprobar el ente demoníaco que la Virgen asiste al guipuzcoano y que, debido a ello, es incapaz de hacer mella en su voluntad, sugiere que contrarrestará este revés a sus intereses mediante un apóstata cristiano:

¹ No es este momento para centrarse en la numerosa documentación que atestigua la representación de obras protagonizadas por el santo guipuzcoano; sin embargo, quede aquí apuntado que tenemos constancia de la escenificación de una decena holgada de obras inspiradas en las vivencias de Ignacio de Loyola cuyos textos no se han conservado. A este respecto puede consultarse la base de datos *CATEH*, dirigida por Alonso Asenjo.

¡Ansí, ansí Dios me le saca
 de las garras y mi fuego
 con tu fresco riego aplacas!
 ¡Pesía a mi infierno, y reniego
 de manos y fuerzas flacas!
 Pues ya al lado ciño espada
 y vibro tridente en mano,
 ¡si a ti un Ignacio te agrada,
 yo con apóstata cristiano
 planto hereje en la estacada!
 Presto verás alistados
 del furor que me incitas,
 mis alemanes helados.
 ¡Que si un soldado me quitas,
 yo te quitaré soldados! (Arteaga 2019, 100)

Lutero interviene por primera vez en las tablas cuando se dramatiza el episodio del santuario de Montserrat, pues mientras que Ignacio vela sus armas, el Demonio y su adlátere intentan, en una acción paralela al velatorio del guipuzcoano, derribar a la Iglesia, pero al aparecer Cristo en auxilio de su esposa estos se ven obligados a abandonar apresuradamente las tablas. El enfrentamiento directo de Celo y Fortaleza con el ente demoníaco no tiene lugar hasta que, ya en la jornada segunda, Ignacio llega a París, momento en el que las entidades se encaran al Demonio con el propósito de forzarlo a abandonar la ciudad para que el guipuzcoano pueda formar la Compañía, pero al verse este en inferioridad numérica evita el combate y los emplaza a enfrentarse en Roma, lugar en el que, acompañado por Lutero, será vencido finalmente al aprobar el papa Paulo III la Compañía en los primeros compases de la tercera jornada; episodio tras el que el Demonio y su herético adlátere desaparecen definitivamente de las tablas.

El comediógrafo se vale también de dos *actio intercalaris*² para conferir dinamismo a la dramatización de las vivencias de Ignacio: la primera, de carácter eminentemente cómico, tiene lugar en el arranque de la composición al apresar los soldados franceses a Juancho, criado de los Loyola, y comenzar a disputarse estos el botín, situación ante la que el cautivo les propone que se lo jueguen a los dados con el propósito de distraerlos y poder escaparse. En la segunda, que sirve de preludeo a la llegada de Ignacio a París, vemos a Francisco Javier jugando a la pelota con sus compañeros de estudios; escena que no solo insufla cierto desenfado a lo representado en las tablas, sino que, además, le permite al dramaturgo escenificar la espiritualidad de Pedro Fabro en contraste con Francisco, más centrado en lo mundano en ese momento de su ciclo vital:

FABRO	¿Qué quieres?
XAVIER	Juegues un rato.
FABRO	Tengo mucho en qué entender.
XAVIER	¡Ven, Fabro!

² Originariamente los dramaturgos jesuitas solían amenizar sus composiciones con pasajes de carácter cómico-burlesco que mantenían cierta relación con la trama principal; sin embargo, con el paso del tiempo tendieron a incluirse en las composiciones a modo de *actio intercalaris*, es decir, como escenas independientes de la acción principal, similares a los *intermezzi* italianos o a los autóctonos pasos de Lope de Rueda (Canet 1991, 88).

precisamente, por intercalar en la teatralización de las vivencias del santo dos tramas amorosas. La primera de ellas está relacionada directamente con la figura del padre fundador, pues tiene por objeto los amores, fruto del ingenio del dramaturgo, del joven Loyola con doña Margarita, sobrina del duque de Nájera, de los que el guipuzcoano hace partícipe al público cuando se sincera con Rolando, capitán de las huestes francesas que lo han capturado tras caer herido y que siente una extraña e inexplicable simpatía por Ignacio. Así, en los primeros compases de la comedia, el joven Loyola da cuenta del agravio amoroso del que su deber como vasallo le ha impedido resarcirse, pues la noche antes de partir a la defensa de Pamplona, al ir a visitar la reja de doña Margarita, como habitualmente solía al gozar de su favor, la ve prometiéndose con otro galán:

Díjole que la pidiese
al rey, y dióle palabra
de ser su esposa a pesar
de un necio que la adoraba;
vi que por mí lo decía,
y la sangre alborotada
se recogió al corazón
dejando blanca la cara.

[...]

Echaban fuego mis ojos
y eran de alquitrán mis ansias,
aunque por no ser sentido
me recogí a mi posada,
y apenas la blanca aurora,
de luceros coronada,
abrió las puertas de Oriente
con sus llaves de oro y nácar
cuando pisé de palacio
del patio las losas blancas,
porque es para el ofendido
duros abrojos la cama,
y apenas me vio Fernando
cuando me manda que parta
a defender a Pamplona
que estaba por vos sitiada (ff. 206r-207r)

Durante la convalecencia del guipuzcoano se descubre, por boca del duque de Nájera, que en realidad su sobrina había sido víctima de un embuste, pues creyendo que se estaba comprometiendo con Ignacio lo había hecho, en realidad, con el conde don Pedro, por lo que había quedado invalidado el compromiso hasta que Loyola volviera del frente. Aclarado el entuerto, la trama queda latente hasta bien entrada la segunda jornada, momento en el que concluye al confluir con la materia hagiográfica, pues tras conocer doña Margarita la mudanza de su amado decide seguir su ejemplo y dedicar también su vida a Dios en un cenobio:

de sayal cubrirás la carne mía,
quédese, adiós el mundo lisonjero,
que no me ha de poner más embarazos,
que de Ignacio los pasos seguir quiero;
la madeja de oro haré pedazos,

que a tantas almas libres en la corte
 solo su vista le sirvió de lazos.
 Quiero dar a mi vida nuevo corte,
 hoy me verás de un hábito cubierta. (f. 238r)

La segunda intriga amorosa, protagonizada por Rolando, arranca cuando este descubre que su padre no ha muerto durante el asalto a Pamplona debido a un acto de guerra, sino a causa de una disputa familiar, pues el criado del misterioso caballero que lo ha asesinado confiesa que su amo era un joven italiano llamado Camilo a quien Uberto, pariente de Rolando al que su padre le arrebató la herencia, había prometido la mano de su hija Laura, que de camino a encontrarse con su futura esposa decide desviarse y vengar la afrenta de su suegro. Tras la confesión del criado los soldados franceses encuentran entre las pertenencias de Camilo un retrato de Laura cuya visión encandila a Rolando y, muy a su pesar, despierta su pasión por la hija de Uberto, pues las rencillas entre ambas familias impiden que el capitán pueda desposarse con la bella Laura, ya que el padre de Rolando, agraviado con Uberto por haber rechazado zanjar la disputa familiar concertando el matrimonio entre los dos jóvenes, le hizo prometer a su hijo, antes de morir, que no se casaría con Laura. Sin embargo, Rolando conseguirá satisfacer sus pasiones sin contrariar la voluntad de su difunto padre, pues entre las posesiones de Camilo encuentra una carta en la que Uberto informa a su hija de que el portador es su futuro marido, por lo que el capitán decide sobornar al criado de Camilo y hacerse pasar por el joven italiano:

Ap (Gran traza se me ha ofrecido).
 Ciego Amor, si me acomodas
 el preso sobornaré
 para no ser descubierto,
 y fingiendo ser el muerto
 a París me partiré
 donde no soy conocido,
 que salí de allí pequeño,
 gozaré mi dulce dueño. (f. 211r)

La subtrama no vuelve a emerger hasta el inicio de la segunda jornada, cuando vemos a Rolando, que ha adoptado la identidad de Camilo, y a la bella Laura disfrutando de sus amores y de los placeres que les ofrece la vida retirada en una aldea. Sosiego que perturba Antonio, sirviente de Uberto, al anunciar la inminente llegada del padre de Laura, pues Rolando se ve forzado a confesar su verdadera identidad y ambos amantes huyen a un castillo que posee el joven en las inmediaciones de París para poder continuar con su relación:

ROLANDO No soy tu esposo Camilo,
 antes de verte murió.

[...]

LAURA ¿Viose tal traición jamás?
 Cuando Camilo murió,
 ¿matástelo tú?

ROLANDO Yo no,
 de Mauricio lo sabrás;

que tu padre está ofendido
y es fuerza huir.

LAURA

¿Tal deseas?

¿Piensas, traidor, ser Eneas
de esta desdichada Dido?

[...]

Ya, Rolando, mal podré
—aunque me esfuerce a mi daño—
borrar el trato de un año,
tanto amor y tanta fe.

Llora

Que como engañada fui
y amé con limpio decoro,
por fuerza el engaño adoro
porque está el engaño en ti.

[...]

Contigo me quiero ir,
tierra o mar o vientos ares,
y si al profundo bajares
allá te pienso seguir. (ff. 234r-235v)

La intriga protagonizada por Rolando y Laura ve su fin al llegar estos a París, momento en el que confluye con la materia hagiográfica, pues Ignacio, que censura la relación pecaminosa que mantienen, mueve a su amigo a casarse con su amada apareciéndosele sumergido en un estanque gélido, desde donde lo reprende:

Aquí estaré mientras ciego,
caminando a tu pecado,
provocas a Dios airado
y de su justicia el fuego.
¿Por qué, mozo loco y vano,
quieres oponerte a Dios
viendo que hay entre los dos
gran distancia? Tú, un gusano
miserable de la tierra,
del limo de ella formado,
entre culpas engendrado,
¿a Dios quieres hacer guerra?

[...]

Aquí con lágrimas tiernas
rogaré entre tanto a Dios
que no condene a los dos
a las penas siempre eternas. (ff. 250r-251r)

Estas intrigas amorosas no son los únicos instrumentos de los que se vale el dramaturgo para amplificar la teatralización de las vivencias de Ignacio, pues inserta entre los pasajes hagiográficos escenas de diversa naturaleza; algunas de ellas, relacionadas estrechamente con la biografía del santo, recuerdan a las *actio intercalaris*, como el pasaje en el que unos aldeanos, creyendo que Ignacio ha muerto, dan cuenta cómicamente del éxtasis de siete días que vivió en Manresa:

PRIMERO ¿Al fin el padre murió?

SEGUNDO Sí, pardiobre.

PRIMERO ¡Oh mi buen padre!

SEGUNDO Dizque tien pulso.

PRIMERO ¡Oh mi madre!

[...]

TERCERO ¡Miragro, Miragro!

PRIMERO ¿Qué?

TERCERO ¡El muerto ha habrado!

PRIMERO Ah, decís mentiras.

TERCERO Yo
lo vide por estos ojos
sin cataratas ni antojos.

SEGUNDO Soñástelo, Sancho.

TERCERO No.

PRIMERO Pardiós, creello no quiero.
¿Siete días sin comer?

TERCERO Sin comer y sin beber.

SEGUNDO Ya tendrá seco el garguero.

TERCERO Los que son como este santo
dizque así suelen estar.

PRIMERO Pardiós, no quiero ensantar
si tengo de ayunar tanto (ff. 227r-228r)

En esta línea cómica también cabría destacar los dos pasajes de regusto estudiantil que tienen lugar en la comedia y que, a nuestro juicio, contribuyen a recrear el ambiente académico de la Universidad de París; en el primero de ellos vemos cómo al exigir uno de los estudiantes a Ignacio la “patente” –contribución que hacían pagar los estudiantes veteranos a los noveles– recibe unos rosarios y unas calaveras, y al apuntar que “estas calaveras quiero / empeñar a un pastelero” otro de los estudiantes hace la típica alusión cómico-picaresca acerca del empleo de carne de caballo por parte de los pasteleros:

Si nos diere qué comamos;
 a estas prendas no se aplican
 ni en ellas gastan reales,
 que hay muchas en sus corrales
 de los caballos que pican. (ff. 240v-241r)

La segunda escena de corte estudiantil consiste en un vejamen⁵ que tiene por objeto al santo con motivo de la obtención de la maestría en Teología; discurso vejatorio un tanto particular, pues aunque se ajusta al modelo típico de estas peroratas sarcásticas centradas en enumerar los defectos físicos y morales de la persona satirizada (Madroñal 1994, 207), el dramaturgo se vale de él para ponderar la figura del santo, ya que al hacer alusión al episodio en el que, según sus biógrafos, el padre fundador asistió a un antiguo compañero de cámara que le había robado el poco dinero que tenía, lo que en otro individuo sería un ejemplo risible por su simpleza, en el caso de Ignacio se trata de un ejemplo de su extremada virtud:

Después le vino a burlar
 un compañero taimado;
 el dinero le cogió,
 huyose y dejole en calma,
 y él, que es un Juan de buen alma,
 no por eso se enojó.
 Y como cayese enfermo,
 después que dio buen despacho
 al dinero, sin empacho
 jugó con él de estafermo;
 envíole a llamar al fin
 que le fuese a regalar

[...]

Alzó el señor la sotana
 y a pata, todo enlodado,
 sin comer tres días bocado
 caminó. (ff. 255v-256r)

Como venimos viendo, pese a no incluir la composición ningún personaje que se ajuste al modelo del gracioso áureo, uno de sus rasgos más singulares es la notable presencia del humor, pues el dramaturgo va aderezando la pieza con ligeras pinceladas jocosas que llegan incluso a impregnar pasajes puramente hagiográficos. Así, por ejemplo, en la escena de la conversión de Ignacio mediante la lectura de vidas de santos, uno de los sirvientes de los Loyola le lleva una baraja de cartas que ha cogido de casa de un sacristán, o en la escena del prodigio del estanque Bernardo, criado de Rolando, combate el frío con “una reliquia de España / que a quien la trae no le daña / el hielo” (f. 249v) y, afectado por el vino, funciona a modo de los graciosos ‘a medias’ a los que ya

⁵ En la parte final de la ceremonia de graduación un vejador daba un discurso, en prosa o verso, cuyo fin era ponderar los defectos del graduando con el propósito de contrarrestar la soberbia propia de ese día (Madroñal 1994, 207). En opinión de Alonso Asenjo, estas celebraciones debieron producir un gran número de parodias teatrales en los medios estudiantiles de las que solo conservamos el *Coloquio de las Oposiciones* (1998, 160), inserto precisamente en el ámbito dramático jesuita.

hemos hecho alusión en el estudio de *El triunfo de Fortaleza*, pues tras catar el licor que lleva en la bota sus intervenciones son eminentemente risibles:

BERNARDO ¡Válgame el señor San Juan!
 ¿Es la burra de Balán
 o el ciervo de San Estacio?
 ¿Es atún o comadreja?
 Pardiez, no adivino qué es.

[...]

ROLANDO Padre, en medio del i[n]vierno
 entre ese hielo es rigor.

IGNACIO Mayor es, señor, mayor
 el tormento del infierno,
 y por un gusto liviano
 se condena un alma a él.

BERNARDO ¡Válgame Santa Isabel!
 No vi pece más cristiano.

ROLANDO Vuestro vestido tomad.

BERNARDO ¿El pece tiene vestido? (ff. 251r-251v)

Para finalizar con este estudio podría señalarse que resulta bastante llamativo que la obra concluya con la confirmación de la Compañía y no con el óbito del santo, máxime teniendo en cuenta que se trataba de una pieza compuesta para festejar la canonización del padre fundador. Sin embargo, parece que era bastante habitual entre los dramaturgos jesuitas aunar hagiografía y exaltación de la Orden, tal y como evidencian, por ejemplo, el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado* del padre Salas, pieza inspirada en las vivencias del beato Gonzaga y que concluye con una escena apoteósica en la que aparecen algunos de los miembros ilustres de la Compañía, o la comedia *Las glorias del mejor siglo* del padre Céspedes, en la que el dramaturgo se vale del cañamazo argumental que ofrece la biografía de San Francisco Javier para realizar una exaltación dramática de la orden ignaciana. Por tanto, en el seno de la Compañía no debía resultar extraño que los jesuitas afincados en Sevilla aprovecharan la oportunidad que les brindaban los festejos por la canonización de San Ignacio para realizar una exaltación tanto del santo como de la orden que fundó.

La bilogía mexicana

Insertas en el manuscrito Mss 588 custodiado en la Biblioteca Nacional de México se encuentran dos composiciones anónimas inspiradas en las vivencias de San Ignacio de las que se desconoce cuándo fueron escenificadas o con qué propósito, aunque puede intuirse que ambas fueron compuestas para ser representadas en un mismo contexto celebrativo, pues no solo están vinculadas argumentalmente sino que, además, en la despedida de la primera se emplaza al público a la representación de la segunda, que tendría lugar al día siguiente:

Oy aveis visto triunfante
 un soldado conbertido
 y mañana perseguido

un peregrino estudiante.
 Aquí a las dos os espero
 señores y adios que ba
 mi peregrino se ba
 y con él, el día primero. (Padilla 1993, 214)

Padilla, editora moderna de ambas obras, considera que, debido a las alusiones que se hacen en la primera pieza al arzobispo Francisco Manso y Zúñiga, debieron ser compuestas para ser representadas tras la consagración del religioso riojano, quizá, según conjetura la estudiosa mexicana, en diciembre de 1628, pues los cabildos eclesiástico y civil habían acordado celebrar dicha consagración los días 22 y 23 de diciembre. Festejos que, como apunta Padilla, no debieron llegar a celebrarse a causa de una catástrofe naval que devastó moralmente a la sociedad mexicana (2004, 118-120), por lo que cabría la posibilidad de que esta bilogía nunca fuera representada.

Lo cierto es que los testimonios conservados parecen corroborar la tesis de Padilla, pues mientras que la *Comedia Primera*⁶ está segmentada en cinco actos, la *Comedia Segunda* presenta una división tripartita y concluye de forma un tanto abrupta, ya que ni se hace referencia explícita al final de la función, como solía ser habitual en las obras teatrales de la época, ni se despide el autor del público, hecho especialmente significativo si tenemos en cuenta el extenso y esmerado cierre de la *Comedia Primera*, sección a la que pertenecen las redondillas que hemos apuntado más arriba. Precisamente en estos versos el Ángel custodio apunta que en la comedia se ha asistido a la conversión de Ignacio, y, de hecho, así es, pues en ella se dramatizan las vivencias del santo comprendidas entre el asalto de Pamplona y su peregrinación a Tierra Santa, y que en la segunda se asistirá a los hostigamientos que experimentó el santo durante su peregrinaje y su vida estudiantil; actividad académica a la que vuelve a hacer referencia el Ángel custodio en la loa de la *Comedia Segunda* –“ayer hizo un soldado convertido / de guerras arduas a victorias claras / hoy da en estudiante y perseguido” (Padilla 2004, 187)– y que solo se ve reproducida parcialmente en la obra, pues finaliza nada más arranca la vida estudiantil del santo en Barcelona. Por tanto, en la *Comedia Segunda* falta mucho para dar por concluido el ciclo académico de Ignacio y las diversas dificultades que experimentó en este periodo: las encarcelaciones de Alcalá y Salamanca y los hostigamientos a los que tuvo que hacer frente en París; episodios y emplazamientos geográficos a los que se alude expresamente tanto en la loa⁷ como pocos versos antes de concluirse la composición, cuando el Demonio convoca a las Furias para que atormenten a Ignacio durante sus estudios:

Batid, batid las serpientes alas,
 y de veneno y de malicia llena,
 ocupad presta las famosas salas

⁶ Ambas composiciones carecen de título y, en consecuencia, han recibido nombres distintos; su editora moderna las titula respectivamente como *Vida de San Ignacio. Comedia Primera* y *Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*, títulos que emplearemos en nuestro estudio.

⁷
 En Barcelona os golpearán las venas,
 y al gozo en ellas abriréis veneno.
 Los tribunales de Alcalá, a más penas,
 se asombrarán de veros más entero.
 En Salamanca arrastraréis cadenas,
 volviendo en oro puro el blanco acero.
 Escarnecido, roto, hambriento, helado,
 en la cruz os dará París el grado. (Padilla 2004, 187-189)

do el Llobregat, Henares, Tormes, Sena
 abren teatros a la sabia Palas,
 para que al estudiante, en larga vena,
 el Tormes, Sena, Llobregat, Henares
 le bullan más que peces los pesares. (Padilla 2004, 329-331).

El primer embate del maligno es representado en la última escena de la obra, en la que tres mozos propinan una paliza a Ignacio en Barcelona, y de acuerdo con los versos de la loa y del parlamento del Demonio a los que acabamos de hacer alusión, en la *Comedia Segunda* debían escenificarse los otros tres o, como mínimo, la finalización de los estudios del santo en París, momento en el que Ignacio se convierte definitivamente en soldado de Dios y en el que reúne a su alrededor al núcleo fundacional de la Compañía de Jesús. Por tanto, a nuestro juicio, no cabe duda de que si el texto no recoge estos pasajes es porque quedó inconcluso, debido, quizá, a esa catástrofe naval a la que hace referencia Padilla, pues es posible que el dramaturgo, viendo que su biología no iba a ser representada, decidiera dejar la segunda parte inconclusa.

Hechas estas puntualizaciones, podemos abordar el estudio de ambas obras. Lo primero que llama la atención de la *Comedia Primera* es su extensión, pues para dramatizar las vivencias de Ignacio comprendidas entre el asalto a Pamplona y su peregrinación a Tierra Santa, hechos que transcurren en poco más de dos años, se emplean casi cinco millares y medio de versos, por lo que el dramaturgo, con el propósito de dilatar la acción que tiene lugar en escena, amplifica algunos sucesos de la biografía del santo referidos a vuela pluma por sus biógrafos e intercala entre sus vivencias escenas complementarias; pasajes que, aparte de prolongar la acción dramática, confieren cierto dinamismo a la obra, pues evitan que lo representado en las tablas sea un constante deambular de Ignacio por distintos espacios geográficos manteniéndolo fuera de escena durante extensos periodos.⁸

Estos pasajes pueden ubicarse, en su mayoría, bajo dos categorías: escenas alegóricas, en las que el Celo, el Ángel custodio de Ignacio y la Religión van dando cuenta de las vivencias del joven Loyola o pugnan con el Engaño y el Devaneo por ganarse su voluntad, y cómicas, consistentes principalmente en *actio intercalaris*, aunque en el caso de algunas de las escenas englobadas en la primera categoría esta distinción puede resultar un tanto difusa; así, por ejemplo, durante la convalecencia de Ignacio el dramaturgo se vale de uno de estos pasajes alegóricos para representar su conversión a través de la lectura de literatura pía, pues el Ángel custodio utiliza los libros que le dan la Religión y el Celo para ponerle la zancadilla al Engaño y al Devano, convirtiéndose en una divertida escena en la que se aúnan humor y alegoría:

DEVANEO No ay más: el cielo a benido,
 nuestro campo queda roto
 ya por un livro devoto
 clama un soldado rompido.

(*Tropieçan en los livros*)

[...]

⁸ A modo de ejemplo podemos apuntar que, tras caer herido en Pamplona, Ignacio no vuelve a aparecer hasta 1245 versos después, una vez ya ha pasado su convalecencia y se ha convertido tras la lectura de vidas de santos, hechos que son referidos verbalmente por otros personajes.

DEVANEIO Sin buscaros tan arredo
y tan ocultos vuscados
o sois libros encantados
o ai agüero malo en todo.

ENGAÑO Yo confieso que no acierto
pesado livrillo a halçaros,
porque con solo miraros
leo en vos mi daño cierto.

[...]

O malaya el caracte[r]
que digo malaya a fuerça
que a levantaros me fuerça
ya que me es fuerça el caer.

[...]

Medroso y desatinado
os levanto a mi pesar,
que pienço aveis de dexar
al mismo engaño engañado. (Padilla 1993, 99-100)

De hecho las entidades mundanas, pese a su condición alegórica, vienen a funcionar como personajes cómicos y protagonizan la primera *actio* de la comedia, en la que disfrazados de sirvientes de los Loyola son burlados por los pajes del duque de Nájera, que se apuestan con ellos a que son capaces de enseñarles un juego que hace de un hombre tres y que, a la postre, no es más que una estratagema para aprovecharse de su simpleza y tirarlos al suelo de un puntapié.

Quizá la *actio* más singular de la composición sea la que tiene lugar en los primeros compases del cuarto acto, pues se trata de un pasaje compuesto prácticamente en su totalidad por endecasílabos esdrújulos en el que, a modo de cuadro costumbrista, se realiza una sátira de la práctica médica a través de los disparatados diagnósticos y remedios del médico que asiste en el hospital donde reside Ignacio en Manresa, cuya comicidad radica, principalmente, en la rimbombancia del esdrújulo y en el empleo del latín macarrónico, imitando de forma paródica la jerga médica, como puede observarse en el siguiente fragmento:

MAYORDOMO Hágase. Entre Juan toro de la Galia.

MEDICO Toro y francés será todo de bubulis.

ENFERMO 2º Señor siento en el cuerpo unos currículos
que ormigüea acá dentro los tuétanos
y punsan aplomados las canículas.

MEDICO Tened, hermano, no aya más perífrasis:
esas son bubas. Este es incurable.

MAYORDOMO Señor, pues, ¿no a[b]rá algunas aporíferas
unciones o sudores salutifereos
con que sane este pobre?

MEDICO Toro el gálico
y aunque más sude y are *vivit dominus*
si al toro no le hazemos buey *nullatenus*
quedará sano *in seculorum cecula*;

[...]

Mando que entierren a este hombre pútrido.

MAYORDOMO Ay señor enterrarle vivo al mísero,
pues, ¿está muerto?

MEDICO Vasta que este pútrido
como trigo podrido, que el agrícola
en tierra dentro al pulverino sírculo
para que vuelva a renacer del *pulvere*;
hágase así. Entre otro y no aya réplica. (Padilla 1993, 175)

Las escenas cómicas no son el único recurso del que se vale el dramaturgo para insuflar frescura a su composición y amenizar el dilatado espectáculo, pues algunos pasajes de la comedia destacan por el uso de la música y la danza; cierto es que la música siempre ha mantenido una estrecha relación con el arte dramático, pero lo que resulta bastante llamativo de esta obra es que se recupere en ella el coro, elemento que en los orígenes del teatro jesuita era una constante, pues ayudaba al público a seguir el hilo argumental de lo representado en las tablas,⁹ que con el paso del tiempo y el desplazamiento de la lengua latina en favor del castellano acabó desapareciendo de las obras compuestas por los dramaturgos de la Orden. Coro que, en la comedia que nos ocupa, no ejerce esta función auxiliar, sino que funciona a modo de elemento músico-coral, presente a lo largo de toda la obra, que va aderezando el espectáculo a través del canto y que llega a ejercer, incluso, funciones cómicas, pues tras la primera *actio*, en la que, como quedó dicho, el Engaño y el Devaneo son burlados por los sirvientes del duque de Nájera, el coro se encarga de dar una vaya a los entes alegóricos:

ola ola
denle la vaia,
nora mala vaia
faltole la fe
no atinó el mesquino
con el uno y el trino
porque en Dios no cree;
voló y perdió pie
rastró y ahogóse
apostó y pelóse (Padilla 1993, 115)

En cuanto a la *Comedia Segunda*, si bien es formalmente divergente con respecto de la *Comedia Primera*, debido a que en nuestra opinión, como quedó dicho, quedó inconclusa, no lo es tanto en el plano argumental, pues sigue muy de cerca las formas de teatralizar la santidad de su predecesora; de este modo, la obra consiste en un entramado compuesto, principalmente, por pasajes en los que se amplifica la materia hagiográfica,

⁹ Acevedo, en el prólogo de *Occasio*, apuntaba que “la música y los choros entre actos / serán representar en nuestra lengua / algo que dé lumbre a la latina” (Flores 1997, 159).

escenas alegóricas ligadas íntimamente con las vivencias de Ignacio en las que o bien se refieren de forma somera algunos episodios de su biografía o los entes alegóricos porfían por ganarse su alma, y, por último, una *actio* cuyo texto no figura en el manuscrito, pues quien trasladó la comedia no tuvo a bien copiarlo, aunque sí dio cuenta de su presencia en una acotación.¹⁰

Este hecho evidencia que la intención del dramaturgo era incluir en la obra, al igual que en la *Comedia Primera*, escenas de corte cómico a modo de *actio intercalaris* que aportaran cierto desenfado y frescura a lo representado en las tablas; sin embargo, pese a esta presumible voluntad del poeta, lo cierto es que la *Comedia Segunda*, tal y como ha llegado hasta nosotros, resulta una pieza bastante sobria, pues a la ausencia de estos pasajes de corte humorístico hay que sumarle que el Devaneo y el Engaño, personajes eminentemente cómicos en la *Comedia Primera* según vimos, no reciben la misma caracterización en la obra que nos atañe, ya que vienen a funcionar tan solo como entidades opuestas a la virtud de Ignacio.

Al igual que en la *Comedia Primera*, los personajes alegóricos tienen gran peso en la trama argumental, pues o bien relatan pasajes de la biografía de Ignacio o porfían entre sí por su alma. Sin embargo, a diferencia de como sucede en su predecesora, en la que las contiendas dialécticas no tenían lugar en presencia del santo, la *Comedia Segunda* combina materia hagiográfica y disputa alegórica; de este modo, al atribuir el dramaturgo la captura de Ignacio por las tropas españolas en Lombardía al influjo del Engaño, que les hace creer que es un espía, las entidades se confrontan, a modo de acción paralela, durante el interrogatorio al que someten los soldados al santo, pues mientras que el Engaño azuza a los milicianos para que empleen con él la violencia, el ente celestial, aprovechándose de que los soldados no pueden verlo ni oírlo, va apostillando las intervenciones del ente maléfico:

2º SOLDADO Cayó a tus manos, señor,
esta espía del francés.

ENGAÑO Mejor cayera a los pies,

ÁNGEL para pisaros mejor.

CAPITÁN Hombre de bien parecéis,
el talle no es de traidor.

ENGAÑO Así se engaña mejor.

ÁNGEL Ya ni así le engañaréis.

CAPITÁN ¿De dónde venís? ¿No le habláis?

1º SOLDADO ¡Hola! ¿Estáis sordo? ¿No oís?

[...]

Veamos si abríis a puños
cerrados los labios locos.

2º SOLDADO Doblemos los puños.

¹⁰ “Salen los otros grumetes y de sus hurtos hacen el ‘Entremés de los ladrones’” (Padilla 2004, 221).

¡Qué hermosamente gallarda
al sol las plumas acerca!

[...]

Mírela bien vuexcelencia,
que apenas podrá decir
si era ella o no era ella
la que antes vio en tal altura
y ve puesta en tal miseria. (p. 29)

Por otro lado, la pieza que nos ocupa no sigue la estela de la comedia de santos solamente en el plano argumental, pues las funciones cómicas recaen principalmente en Tomillo, criado de Francisco Javier caracterizado, en sintonía con el donaire áureo, por su alcahuetería,¹⁵ su cobardía y sus comentarios mordaces; así, por ejemplo, cuando acompaña al santo en busca de Alberto en la jornada segunda, al cambiar el joven de indumentaria Tomillo apunta jocosamente que “ya está aquí / muy galán nuestro cartujo” (p. 26) o al ver la mudanza de Arnesto tras el prodigio del estanque comenta que “al nadar en i[n]vierno es consecuencia / coger un mal francés con evidencia” (p. 45), empleando, como puede observarse, un humor muy blanco, en consonancia con las circunstancias y los intérpretes del teatro jesuita. No se trata del único recurso del que se vale el padre Calleja para conferir ciertos toques cómicos a su composición, pues combina estos comentarios jocosos con algunas referencias metateatrales de las que puede desprenderse cierta comicidad; la primera tiene por artífice a Tomillo, pues ante la rapidez con la que se cambia de indumentaria Alberto en la jornada segunda apostilla que “todo estaba muy apunto, / y debajo del sayal / hubo el *al*, que dice el vulgo” (p. 26), haciendo alusión a que esta celeridad se debe a que el actor ya llevaba la ropa de galán debajo del hábito de ermitaño. Si bien Tomillo, en su condición de gracioso, enuncia gran parte de estas referencias metateatrales cómicas, no es el único personaje en cuya boca pone el padre Calleja estos comentarios, pues Lobato, al intercambiar sus ropajes con Francisco Javier en la segunda jornada, ya que tras su conversión el navarro no va a necesitar más su lujosa vestimenta, apunta que “Si no fuera en el tablado / qué brava ganga que fuera” (p. 32), y cuando Flora, criada de madama Laura, intenta convencer a su ama de que no corresponda a Arnesto se permite un comentario metateatral jocosero aludiendo a lo impropio que es en las comedias “que una criada a su ama / le predique que sea buena” (pp. 39-40).

Llegados a este punto, tan solo nos quedaría subrayar que la comedia del padre Calleja destaca dentro del corpus teatral protagonizado por el santo guipuzcoano por distanciarse del modo habitual de escenificar la santidad de los dramaturgos de la

¹⁵ Al ser criado del santo navarro, ejerce de alcahuete con los personajes masculinos que protagonizan las subtramas amorosas; de hecho, en los primeros compases de la composición se jacta de su labor de tercero con Alberto ante Lobato, sirviente del galán alcalaíno:

TOMILLO	Sirvo a mi amo don Francisco Javier, mas aquí en secreto a su amo también sirvo.
LOBATO	¿De qué?
TOMILLO	¿Sabe que hay un pueblo que llaman Alcalá?
LOBATO	Sí.
TOMILLO	¿Y otro Huete?
LOBATO	También selo.
TOMILLO	Pues de qué sirvo sabrá si hace de ellos un compuesto. (pp. 6-7)

Compañía, pues en vez de representar distintos pasajes de la biografía de Ignacio de Loyola, en ella se opta por mostrar la virtud del santo de forma indirecta a través del desarrollo de dos subtramas amorosas y del influjo que ejerce el padre fundador en sus protagonistas, apartándolos del vicio y guiándolos hacia la senda virtuosa.

El *Diálogo de la conversión de nuestro padre*

La última pieza protagonizada por el santo que conservamos, el *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, resulta ser una composición dramática relativamente breve, integrada por poco más de dos millares de versos segmentados en dos actos,¹⁶ de la que desconocemos tanto la identidad de su autor como el lugar o la fecha en la que fue representada, pues el testimonio conservado no aporta datos que permitan despejar estas incógnitas.

Si bien la extensión de la obra podría parecer a priori algo limitada, lo cierto es que en ella el dramaturgo tan solo recrea, mediante un elenco conformado –a excepción del santo– por entidades alegóricas, celestiales o demoníacas, el episodio del asalto de Pamplona, la conversión del santo a través de la lectura de hagiografías y los ‘escrúpulos’ –denominación empleada ya en la autobiografía que el padre fundador dictó a Gonçalvez da Câmara– que lo incitaban a abandonar la vida penitente en Manresa. Esto propicia que el dramaturgo dilate su obra valiéndose, principalmente, de pasajes al margen de lo relatado por los hagiógrafos del santo en los que las entidades interactúan entre sí y que confieren a lo dramatizado cierto dinamismo que ayuda a paliar la linealidad argumental de la que adolece la obra; un buen ejemplo de estas escenas lo encontramos en la visión onírica que protagonizan la Gloria y la Culpa, porfiando ambas por ganarse la voluntad de Ignacio, en la que la primera sugiere al padre fundador el camino a seguir si quiere mitigar la desazón que aflige su pecho –“lee, Ignacio, y así acaban / lo infame de tus coyundas” (f. 7r)– motivando, en consecuencia, su conversión, o el pasaje en el que el Demonio se enfrenta dialécticamente con el Divertimento, criado del santo que sigue a su amo por la senda virtuosa, reprochándole la falsedad de sus actos píos, pues su conversión, a diferencia de la de su amo, no es sincera:

DEMONIO	Este hipócrita embustero me enfada. ¿Qué es lo que hace?
DIVERTIMENTO	¿Diga, hermano? Hermano, rezo.
DEMONIO	¿Qué, hermano? Si engaña al mundo con ese traje mintiendo la virtud que aún no conoce.
	[...]
	Ahora ha de pagar aquí los engaños, los enredos que ha fraguado. (ff. 19r-19v)

Si argumentalmente el *Diálogo de la conversión de nuestro padre* resulta una composición bastante conservadora, pues no incorpora subtramas que se entrecrucen con las vivencias de Ignacio de Loyola, no lo es tanto en lo tocante al humor, ya que lo cómico

¹⁶ El texto del diálogo presenta una notable polimetría, pues en él se combinan, sin ánimo de ser exhaustivos, redondillas, quintillas, romances, silvas pareadas, endecasílabos sueltos y endechas reales, con un porcentaje de metros de origen transalpino del 14'4%.

viene precisamente de la mano de este sirviente de Ignacio, personaje que recuerda al gracioso característico del teatro hagiográfico, pues al igual que su amo se hace también ermitaño; sin embargo, a pesar de que pueden reconocerse en él algunos de los rasgos del donaire áureo, como su ruindad o su afición por la bebida, su comicidad difiere sustancialmente de la del gracioso prototípico, pues aunque Divertimento se permite algún comentario jocoso, como cuando durante su combate dialéctico con el Demonio apunta, debido al celo que muestra el ente demoníaco por castigar su falsa piedad, que se trata de un “diablo bautizado” (f. 19v), su humor estriba principalmente en la imagen ridícula que le confiere su atuendo¹⁷ y en los monólogos con los que va dando cuenta en clave humorística de su cambiante situación conforme avanza la acción dramática; en esta línea, quizá el soliloquio más significativo sea en el que refiere lo placentera que resulta para él la vida eremítica:

Ahora digo que es gran vida,
señores, la del desierto,
porque en cualquier parte hallo
qué comer después que tengo
el hábito y la maleta
y el librito donde rezo.
Voy al lugar, llego y llamo
a una casa donde encuentro
que todos son mis hermanos,
miren lo que hace ser buenos.
“Hermano, ¿cómo le va?”,
dice uno, y yo risueño
respondo “muy bien, hermano”,
y a todos los hermaneo
cuando he aquí por donde sale
otro y dice “hermano nuestro,
tome”, y zas, me da en las barbas
con un candial de los cielos,
con un jamón y una bota
que me vuelve el alma al cuerpo,

[...]

y después que del lugar
algunas calles paseo
vengo como una despensa
a regalarme al desierto (ff. 18v-19r)

Por último, también merece ser destacada la relevancia que adquiere la música en el *Diálogo*, pues no solo son bastante numerosas las escenas en las que interviene un grupo de cantores integrado por cuatro intérpretes que permanecían ocultos a la mirada del espectador, sino que, además, varios de los actores debían mostrar sus dotes corales en las tablas; de entre estos pasajes melódicos destacan, a nuestro parecer, las dos escenas en las que el santo guipuzcoano expresa su fervor religioso, primero durante su

¹⁷ El Divertimento muda su vestimenta varias veces, pues a mediados del primer acto aparece vestido de “pobre derrotado” (f. 7r) llevando puestos unos andrajos, ya que, como él mismo apunta, “siempre ando acompañado / de los señores jirones” (f. 7v), y en su retiro aparece como “ermitaño redículo” (f. 18v). Atuendo que, como puede observarse, debía potenciar su carácter cómico.

convalecencia, cuando Ignacio manifiesta la desazón que, fruto de su devoción, aflige su pecho, y posteriormente, durante su retiro en la cueva de Manresa, cuando expresa el gozo que siente por dedicar su vida a Dios y a la penitencia:

IGNACIO Acompañe a mi quebranto
 el llanto, que en mis enojos
 para qué quiero los ojos
 si no sirven para el llanto.
 Llore triste el alma en tanto
 que se temple mi dolor,
 que aunque es fuego este licor
 con este fuego bien ve
 que templo el fuego con que...

ÉL Y MÚSICA ...abrasó mi pecho amor.

IGNACIO Todo cuanto lloro crece
 la llama que amor inflama,
 mas mientras mayor la llama
 con más gusto se padece;
 aunque implicación parece
 es evidencia en mi aliento
 aun cuando mi pena aumento.
 Llorando su gravedad
 crece el tormento, es verdad.

ÉL Y MÚSICA Mas es amable el tormento. (ff. 19v-20r)

Conclusiones

Como ha quedado reflejado en este estudio, las obras inspiradas en la biografía de San Ignacio de Loyola que conservamos se centran, principalmente, en su conversión, y pocas de ellas representan su actividad como prepósito de la Orden. Circunstancia que, en nuestra opinión, debía estar motivada por el hecho de que para los dramaturgos de la Compañía debía ser más rentable mostrar en el escenario, en sintonía con los preceptos que imperaban en la Iglesia tras el Concilio de Trento, que el pecador que sinceramente se arrepiente de sus actos, ejemplificado en la figura del padre fundador, es capaz de expiar sus faltas mediante la penitencia y alcanzar la gloria divina.

Por otro lado, estas piezas también reflejan el proceso evolutivo que experimentó el teatro hagiográfico jesuita; como apuntamos al inicio de nuestro estudio, en las piezas dramáticas del XVI protagonizadas por santos compuestas por los comediógrafos de la Compañía se tendía a la representación fiel de las vivencias recogidas en las biografías de sus protagonistas, sin entreverarlas con subtramas de corte amoroso, como reflejan, por ejemplo *El triunfo de Fortaleza* o el *Diálogo de la conversión de nuestro padre*, y en las que solían introducirse escenas episódicas de corte cómico a modo de elemento lúdico. Sin embargo, con el paso del tiempo, los dramaturgos de la Orden comenzaron a incorporar en sus composiciones, en sintonía con el teatro de los corrales, intrigas de corte amoroso y graciosos que fueran confiriendo con sus pullas y ocurrencias cierto gracejo a lo representado, como puede observarse claramente en *El dedo de Dios* o en *La luz del sol de Oriente*. A nuestro juicio, este hecho se debería al fin propagandístico que, como quedó dicho, tenía para los jesuitas su teatro, pues al congraciarse los dramaturgos de la Orden con el gusto del respetable atraían a más espectadores a sus representaciones y, por

consiguiente, el ejemplo de virtud mostrado en las tablas podía calar en mayor número de gente.

A modo de colofón nos gustaría destacar que las obras objeto de estudio de este trabajo evidencian en su conjunto que el teatro jesuita era algo más que meros ejercicios poéticos de corte académico-pedagógico con escasa calidad literaria como tradicionalmente ha venido opinando la crítica, pues piezas como *El dedo de Dios* o *La luz del sol de Oriente*, si se vieran depuradas de sus referencias a la Compañía de Jesús, no distan mucho artísticamente de las comedias protagonizadas por santos que se representaban en los teatros comerciales. Además, algunas de ellas destacan incluso por su buena factura literaria, hecho que evidencia que la Compañía de Jesús contaba con poetas dotados de gran genio artístico que, de no haber seguido la llamada divina viviendo en religión, bien hubieran podido ganarse la vida como dramaturgos profesionales, por lo que, a nuestro juicio, al decantarse por ingresar en la orden ignaciana debía influir el que al amparo de la Compañía podían conciliar sus inquietudes artísticas y espirituales.

Obras citadas

- Alarcón, María del Carmen. “El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un *festejo cómico* de 1678”. En María Luisa Lobato López & Francisco Domínguez Matito. *Memoria de la palabra: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Vol. 1*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 183-192.
- Alonso Asenjo, Julio. “Panorama del teatro estudiantil del renacimiento español”. En Maria Chiabò & Federico Doglio coord. *Spettacoli studenteschi nell’Europa Umanistica: Convegno Internazionale: Anagni 20-22 giugno 1997*. Roma: Torre d’Orfeo, 1998. 151-191.
- . *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, (2002-2019), accesible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm
- Armas Lerena, Noemí. “Los primeros años de la Compañía de Jesús en Logroño”. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* 19 (1995): 65-83.
- Arteaga Martínez, Alejandro. *El triunfo de fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio, compuesta por un hijo suyo*. Córdoba: Báez Ediciones, 2019.
- Badía Herrera, Josefa. *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universitat de València, 2007.
- Canet Vallés, José Luis. “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda”. En Manuel V. Diago & Teresa Ferrer eds. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València, 1991. 70-90.
- . “La comedia humanística española y la filosofía moral”. En Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal coord. *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1995. 174-187.
- Elizalde, Ignacio. “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico”. *Razón y Fe* 154 (1956): 289-304.
- . “Aportación de los jesuitas a la literatura española: ensayo bibliográfico”. *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, 1987. 243-254.
- Flores Santamaría, Primitiva. “Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo”. *Edad de Oro* 16 (1997): 149-160.
- Madroñal Durán, Abraham. “Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo”. *Epos: Revista de filología* 10 (1994): 203-231.
- Menéndez Peláez, Jesús. “El santo como modelo en el teatro jesuítico del siglo de oro”. En Ignacio Arellano Ayuso & Marc Vitse coord. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Vol. 2 (El sabio y el santo)*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 327-348.
- Padilla Zimbrón, Edith. *Vida de San Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas*. Tesina de licenciatura inédita. Ciudad de México: UNAM, 1993.
- . *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*. Tesis de maestría inédita. Ciudad de México: UNAM, 2004.