

«Como que va de la corte a socorrer a Pamplona».  
Acotaciones añadidas en el manuscrito Ms. 588 de la Biblioteca Nacional de México (*Vida de san Ignacio de Loyola*)

«Como que va de la corte a socorrer a Pamplona». Annotations Added in Manuscript Ms. 588 of the National Library of Mexico (*Vida de san Ignacio de Loyola*)

**Emiliano Gopar Osorio**

<https://orcid.org/0000-0002-6039-1598>

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

egopar@colmex.mx / goparemilio@yahoo.com.mx

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 477-488]

Recibido: 05-07-2024 / Aceptado: 25-10-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.33>

**Resumen.** Este artículo tiene como objetivo el análisis de las acotaciones añadidas del único testimonio de la obra dramática *Vida de san Ignacio de Loyola*. Su aporte radica en ofrecer un acercamiento a las necesidades de representación que surgen al montar la obra en una festividad religiosa con actores-estudiantes. Demuestra que su matiz enfático se vincula con la resolución de las exigencias de representación no contempladas en el antígrafo.

Este artículo es producto de la investigación posdoctoral 2023-2025, cuyo apoyo económico ofrece CONAHCYT: Becas Posdoctorales por México 2023(1); dicha investigación se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, bajo la dirección de la doctora Ana Castaño Navarro.

**Palabras clave.** Materialidad del manuscrito; teatro jesuita novohispano; acotaciones añadidas; actuación; función referencial.

**Abstract.** This article analyzes the materiality of the anonymous manuscript *Vida de san Ignacio de Loyola*. Its contribution lies in offering an approach to the representation needs that arise when offering the play on a religious festival with actors who are students. It shows that the emphatic nuance of the added annotations is due to the resolution of the requirements of representation not contemplated in the autograph.

**Keywords.** Manuscript materiality; Novo-Hispanic Jesuit theater; Added annotations; Theatrical performance; Referential function.

Si bien la vida del manuscrito de una obra dramática no cuenta con un proceso de vida tan extenso como el que posee una obra impresa peninsular<sup>1</sup>, en los manuscritos novohispanos que cuentan con un solo testimonio hay huellas que dan testimonio de tareas que acaso no correspondan ya al poeta, pero que son relevantes para el fenómeno teatral. En el caso que nos ocupa, las intervenciones más sobresalientes que se aprecian en el manuscrito de la obra dramática *Vida de san Ignacio de Loyola* son aquellas que sugieren la utilización del texto para su representación en algún colegio jesuita y que, por los vestigios materiales que presentan, no estaban en el autógrafo<sup>2</sup>. Por este motivo, se mostrará el perfil de las acotaciones añadidas con la finalidad de comprender la función que desempeñan. Se parte de la idea de que las indicaciones para la puesta en escena que el dramaturgo concretó en el autógrafo no fueron suficientes para cubrir ciertas exigencias espectaculares que tuvieron que ser solucionadas de acuerdo con los requerimientos propios de la festividad jesuita que dio acogida a la obra.

Conviene advertir que la mayor parte de las acotaciones en las obras jesuitas novohispanas del siglo XVI se ofrece de manera implícita; en el argumento o prólogo, se brindan muchos aspectos encaminados a la representación, como la mención de los lugares donde se llevan a cabo las acciones. Las acotaciones explícitas son escasas. Por ejemplo, el *Triumpho de los sanctos* (1578) solo ofrece 2 acotaciones; la *Tragedia intitulada Oçio* (1586), solo tiene una, misma que contiene un señalamiento de métrica<sup>3</sup>. La *Comedia a la gloriosa Magdalena* (1592), en cambio, cuenta con alrededor de 80. La complejidad dramática de esta obra ha sido señalada por Arteaga Martínez (2010). La *Comedia de san Francisco de Borja* (1640) —obra del siglo XVII—, cuenta con 57; estas indican la manera en que han de salir o entrar los

1. Crivellari, 2021, § 2.

2. La obra fue escrita con la finalidad de formar parte de las celebraciones por la llegada del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga a la Nueva España. No obstante, no se tiene certeza ni de su autoría, ni de la fecha de composición, ni de si la obra alcanzó la puesta en escena, aunque hay autores que sugieren que se representó en 1628, véase Hanrahan, 1975, p. 225; Osorio, 1995, p. 29; Arteaga Martínez, 2007, pp. 93-94; Rodríguez Hernández, 2014, p. 36.

3. Cigorondo, *Tragedia intitulada Oçio*, I, v. 321 acot.

personajes: por qué puerta; si entran solos; si traen consigo algún atavío particular que los caracterice; si portan algún objeto; también las hay de carácter kinésico.

La obra de san Ignacio, en cuanto al texto espectacular, está más cercana a algunas obras peninsulares, tales como la *Tragedia de san Hermenegildo* (1591) y *La vida de san Eustaquio* (1624), ambas con un nutrido sistema didascálico. Con alrededor de 7800 versos, la primera cuenta con más de 150 acotaciones explícitas que ofrecen información sobre gestos, movimientos, objetos, actos verbales, etc. La segunda, con más de doce mil versos, cuenta con cerca de 220. Entre las funciones que cumplen, están las de señalar gestos, apariciones y desapariciones milagrosas, efectos sonoros y musicales, entonación, indicación para canto, miradas, elementos escénicos (cortinas, sillas), vestuario, señalamiento de objetos portados por los personajes, movimiento de los personajes en el tablado, etc.

La obra de san Ignacio presenta un doble sistema de acotaciones: las que comparten rasgos similares con las letras del diálogo y aquellas que presentan significativas diferencias. 192 acotaciones son explícitas (sin contar las que hacen referencia a entradas y salidas de personajes, a menos que tengan una información adicional); de ellas, 81 se encuentran insertas dentro de los diálogos y 111 aparecen al margen. De estas últimas, 47 presentan una letra similar a la del texto; el resto —63— son el objeto de observación de este artículo por poseer uno o más rasgos materiales que las hacen diferentes de las anteriores.

Los elementos que las distinguen son los siguientes. Primero, el tipo de letra: su tamaño es más grande y el trazo más grueso con respecto a los que se utilizan en el resto del texto. El segundo, el subrayado; en ocasiones, puede ser sustituido por una línea ovalada o rectangular que enmarca todo el texto. El tercero, el menos frecuente, una tinta diferente de la utilizada en el diálogo. Se les ha otorgado el adjetivo *añadidas*, no obstante, fuera de los elementos materiales señalados, no existe documentación que oriente sobre su autoría.

A continuación, se brinda una clasificación del discurso señalado y se ofrece un acercamiento a la función que desempeñan.

### 1. ACOTACIONES AÑADIDAS MATIZADAS CON UNA FUNCIÓN REFERENCIAL

Toda acotación implica un vínculo con el texto dramático para que este pueda desarrollarse de manera adecuada<sup>4</sup>. En el manuscrito objeto de este análisis, además de dicho vínculo, sobresale una intención referencial o, en terminología de

4. No es la intención ofrecer un panorama sobre la discusión teórica acerca del nombre del recurso dramático. Conviene señalar, no obstante, que para *Hermenegildo* la acotación forma parte de las didascalías explícitas, medio del que se vale el dramaturgo para «mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática. La intervención del escritor intenta controlar las acciones que realizan los mediadores (el director, los actores, el equipo técnico)» (2001, p. 20). Por su parte, Monzó Ribes considera que las acotaciones explícitas son «aquellas indicaciones aisladas del cuerpo del diálogo que, convencionalmente, reproducen una estructura más o menos fija cristalizada en un lenguaje específico: gramaticalmente se constituyen alrededor de un verbo en modo imperativo» (2019, pp. 40-41).

Hermenegildo, un carácter connotativo: constantemente se recurre al apoyo de la historia de san Ignacio. Tómese en cuenta que la obra recrea momentos significativos en la vida del santo y que su fuente principal es la *Vida de san Ignacio* de Pedro de Ribadeneira.

En la primera parte de la obra, catorce acotaciones presentan la señalada función referencial (el 22 % del total de las añadidas). Ejemplo de ello se aprecia con la apertura de la disputa entre el Ángel y el Engaño: «<sup>2</sup>*Aparece aquí el Engaño de la contraria esquina de la cama que está el Ángel y van entre los dos Representando los afectos contrarios que por el corazón de Ignacio pasaron antes de su conversión*» (fol. 26r, II, v. 1206 acot.)<sup>5</sup>. Previo al señalamiento, había aparecido una acotación explícita perteneciente al antígrafo que reza: «*Éntrase [Devaneo] y quedan a la esquina de la cama Engaño y el Ángel*» (fol. 26r, II, v. 1206 acot.). Bastaría con esta última indicación para que los actores llevaran a cabo su labor, pues se combina la indicación proxémica —la entrada de los personajes—, con una de desplazamiento realizado en escena —el hecho de quedarse a la esquina de la cama—. La información adicional que ofrece el primer fragmento de la acotación añadida se circunscribe en el orden de las didascalias kinésicas: la ubicación en esquinas contrarias indica que los personajes poseen cualidades opuestas.

Ahora bien, llama la atención la parte final («*y van entre los dos representando los afectos contrarios que por el corazón de Ignacio pasaron antes de su conversión*»), pues en él se aprecia una suerte de prólogo que ilustra a la perfección la discusión que el espectador verá sostener entre los dos personajes pertenecientes a bandos contrarios<sup>6</sup>. La cercanía con una advertencia para el lector aleja a este tipo de indicaciones de la economía que caracteriza al recurso dramático<sup>7</sup>. Cabe señalar que esta *amplificatio* narrativa en las acotaciones será utilizada por Cervantes para asegurar el control sobre la puesta en escena<sup>8</sup>. Hay un salto de la realidad de la representación a la ficción literaria<sup>9</sup> o, mejor dicho, a la historia del santo: se trata de un signo teatral, pero, al mismo tiempo, se alude a un episodio fundamental en la historia de san Ignacio. Como bien ha notado Arteaga Martínez, la biografía de Ri-

5. Se cita por el manuscrito de la Biblioteca Nacional de México (Ms. 588). Para la numeración de los versos, se sigue la edición moderna (2022). El metalenguaje que se utiliza para señalar las didascalias añadidas sigue los lineamientos de Mackenzie (1997, pp. 24-28): [<sup>2</sup>texto]; el texto se moderniza y se transcribe entre corchetes; el circunflejo indica que se trata de un añadido; el número arábigo seguido del símbolo de número indica que se trata de una inserción con una mano diferente con respecto a la que se utiliza en el resto del texto.

6. A diferencia de lo que sucede en la obra ignaciana, en la *Comedia de san Francisco de Borja*, por ejemplo, no se ofrece la caracterización de los personajes alegóricos mediante un comentario explícito en las acotaciones. Para ello, basta su ubicación espacial: mientras que las figuras terrenales se presentan en el primer plano, «*salen por una puerta Belisa y Flora por otra*» (Bocanegra, *Comedia de san Francisco de Borja*, I, v. 422 acot.), la Virtud hace su aparición desde las alturas: «*Aparece en lo alto en un bofetón la Virtud*» (I, v. 486 acot.). La caracterización se completa con el discurso que cada uno de ellos emita (I, vv. 435-436; 457-450; 487-496).

7. Varey, 1992, pp. 141-146.

8. Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 173-174.

9. Este recurso dramático ya ha sido observado en otro momento de la obra (Arteaga Martínez, 2010, p. 22).

badeneyra humaniza las fuerzas contrarias en disputa que angustian a Ignacio<sup>10</sup>. El texto dramático no se aparta, pues, del hecho histórico: la acotación es una suerte de recordatorio que advierte sobre lo relevante de ese suceso en la vida del santo. Así, tras esta técnica dramática, se asoma la necesidad de predisponer positivamente el ánimo de los estudiantes que han de representar no algo ficticio<sup>11</sup>, sino episodios verdaderos y fundamentales en la historia de san Ignacio.

Los guiños con la biografía no son exclusivos de la obra anónima. En la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, por ejemplo, se aprecia una situación similar vinculada con la historia bíblica cuando los ángeles ofrecen a Magdalena las insignias: «*la ropa blanca que le pusieron a Cristo*»<sup>12</sup>, y «*las varas con que azotaron a Cristo*»<sup>13</sup>. La referencia a Cristo hace la diferencia con las indicaciones de las demás insignias (la columna, la soga, la corona, la caña, la lanza, la esponja, los clavos, la cruz): el dramaturgo no tuvo necesidad de resaltar el vínculo con la pasión, como lo hizo en las dos didascalias aquí transcritas. Tanto en la obra de san Ignacio como en la de Magdalena se supone un conocimiento previo de la historia por parte de los actores y del espectador. No es, pues, imposible encontrar este tipo de saltos de las didascalias al ámbito referencial, no obstante, en la obra de san Ignacio se hace de manera sistemática. Ya en el siglo xvii, Cervantes lo hará constantemente en sus *Ocho comedias*<sup>14</sup>, solo que el dramaturgo era consciente de que sus obras tendrían un público lector<sup>15</sup>.

## 2. ACOTACIONES REITERATIVAS

En la primera parte de la obra, se observan quince acotaciones (el 24 %) que tienen una función reiterativa. Cumplen con esta función cuando repiten información que aparecía de manera implícita o explícita en el antígrafo. Para ejemplificar este grupo, baste recordar la primera que aparece en el manuscrito: «*[^2#Saldrá vestido a lo soldadesco muy gallardo como que va de la corte a socorrer a Pamplona]*» (fol. 9v, l, v. 264 acot.). La indicación va dirigida al actor que haga el papel de Ignacio: deberá salir de la manera indicada en virtud de que la escena se lleva a cabo de camino al campo de batalla. Dos aspectos delatan su carácter reiterativo. Primero: el contenido de la didascalia implícita en boca de los personajes del donaire (fol. 9r-v, l, vv. 254-264); en el diálogo, los personajes manifiestan estar de camino, que Ignacio debe estar en hábito de soldado y que los tres se dirigen a Pamplona. Segundo: en la intervención del recién convertido soldado, se menciona el sonido

10. Arteaga Martínez, 2020, p. 111.

11. Era común que los alumnos de los colegios jesuitas participaran en las representaciones dirigidos por sus profesores (Zubillaga, 1975, pp. 615-616). La tragedia *Triunfo de los santos*, por ejemplo, fue representada por los alumnos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (Morales, *Carta del padre Pedro de Morales*, fol. 99r, p. 107, § 66).

12. Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, III, v. 2085 acot.

13. Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, III, v. 2093 acot.

14. Por ejemplo: «*Todo esto de esta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo*» (Cervantes, *El rufián dichoso*, en *Tragedias y comedias*, II, v. 1743 acot.).

15. Cervantes, *Tragedias y comedias*, p. 14.

del atambor mientras se despide de la corte. Bastaría con estos signos teatrales para que el desarrollo de la escena se representara apropiadamente. A estos aspectos, añádase el hecho de que, aunque no es raro el uso del futuro en las didascalias del periodo, el utilizado aquí contrasta con el tiempo presente de la mayoría de las indicaciones de la obra.

Pese a lo reiterado que pueda parecer la didascalia, el señalamiento «*como que va de la corte a socorrer a Pamplona*» hace patente el énfasis apelativo, así como la referencia histórica: el estudiante jesuita conoce la historia del santo y, por tanto, sabrá de la importancia de la acción referida. La alusión histórica denota la necesidad de incentivar el ánimo del actor, quien deberá salir de manera imponente para transmitir con contundencia un hecho real en la historia del santo. De ahí el matiz centrado en la actitud del personaje en la oración subordinada introducida por la locución conjuntiva *como que*. Indicaciones que inician con tal carácter causal se traducen como una cuestión imperativa en otras obras, pero cumple un efecto especial en la obra ignaciana: simular gran gallardía y valor, así como otras exigencias de la obra, es un verdadero reto para quien no es un actor profesional.

### 3. ACOTACIONES CON CARÁCTER RECTIFICADOR

Existe otro tipo de acotaciones, ocho en total en la primera parte de la obra (el 13 %), que rectifican la información del antígrafo. En el siguiente ejemplo, la indicación se vincula con el cambio de escena: «<sup>[^2#</sup>*En esta Apariencia se han de haber quedado en el teatro los tres: Ángel, Religión y Celo*» (fol. 23v, II, v. 1066 acot.), pero ya la acotación intercalada en el diálogo había dado a conocer a los personajes que intervienen: «*Ángel, Religión, Celo, Engaño, Devaneo*» (II, fol. 23v, v. 1066 acot.). Nueve versos después, otra acotación añadida al margen señala: «<sup>[^2#</sup>*sale agora*» (fol. II, 23v, v. 1073 acot.) para indicar el movimiento a Devaneo. En el salto de una escena a otra, no interviene un cambio de carácter temporal, espacial o factual: los hechos se llevan a cabo en torno de la cama del convaleciente en espera de los libros solicitados por el caballero (fol. 23v, II, vv. 1062-1065). La razón para el cambio de escena y de apariencia es la entrada, primero, de Engaño y, poco tiempo después, de Devaneo. La información que ofrece la acotación añadida tiene la función de rectificar lo dicho en la acotación explícita inserta en el diálogo: se indica que las figuras sagradas no deben entrar y volver a salir, sino que deberán quedarse en el mismo lugar y que las dos figuras malignas no han de entrar juntas, sino primero una y, poco tiempo después, la otra.

Con las rectificaciones, se trata de evitar que la ambigüedad en las indicaciones del antígrafo repercuta en la representación. En acotaciones de este tipo, se contempla hasta el menor detalle de la representación.

#### 4. ACOTACIONES QUE REFUERZAN LAS INDICACIONES DEL MODELO

Buena parte de las acotaciones, diecisiete en la primera parte de la obra (el 27 %), denotan un deseo de explicar ciertos aspectos de la representación para reforzar las indicaciones explícita o implícitas del antígrafo. Vale la pena ejemplificar este grupo con una intervención que refuerza los movimientos de los actores que representan el mal.

El disfraz es un elemento que aprovecha el dramaturgo para hacer pasar a los personajes malignos Engaño y Devaneo por criados de Ignacio; para su adecuado funcionamiento, se necesita mantener en secreto la identidad de los personajes durante un lapso determinado y descubrirla a su debido tiempo. La técnica dramática utilizada en la obra funcionaría a la perfección de seguir las indicaciones del modelo copiado: al inicio de la segunda apariencia del tercer acto, aparece esta indicación: «*Ignacio con dos criados suyos*» (fol. 43v, III, v. 2366 acot.); los dos criados son designados como Primero y Segundo. En la siguiente escena, deben aparecer: «*Devaneo, Engaño, Ángel, Ignacio, un Pobre, la Justicia, dos Corchetes*. [y más abajo, dice:] *Devaneo, Engaño solos*» (fol. 45v, III, v. 2475 acot.). Como puede observarse, en la transición de una escena a la siguiente, el antígrafo no ofrece indicios sobre la identidad de esos criados que se denominaban inicialmente como Primero y Segundo.

Con el diálogo inicial de Engaño en la segunda escena, se ofrece el vínculo entre los criados y los personajes malignos: «Ya el disfraz es desvarío; / quite el rebozo la frente, / muestre el infierno su brío / y en público desafío / dé alarma y aliste gente» (fol. 45v, III, vv. 2475-2479). Se da a conocer, así, que los personajes han de salir ya no disfrazados de criados, sino en su forma 'natural' y que se han de despojar del disfraz en presencia del público para que este reconozca su verdadera identidad; aquí el apoyo de los signos verbales citados es fundamental para la negación de la identidad anterior. El disfraz sirvió para engañar a Ignacio (aunque no surte efecto en el espectador, pues los personajes ofrecen pistas de su personalidad) durante todo el tiempo transcurrido entre la designación en el texto de los criados mediante los nombres Primero y Segundo (periodo en que, además, aparecen disfrazados) y hasta esta didascalía implícita.

Ante esta explicación verbal por parte de Engaño, las acotaciones añadidas que aparecen al margen en la primera escena, «*[^2#Los dos criados son el Engaño y Devaneo disimulándolo]*» (fol. 43v, III, v. 2366 acot.)<sup>16</sup>, y en la segunda, «*[^2#Salen ya sin rebozos de pajes el Devaneo y el Engaño en trajes de figura horrible]*» (fol. 45v, III, v. 2475 acot.), sirven para completar lo que solo se había aludido en las acotaciones del antígrafo: que no se han de utilizar otros actores sino los mismos que ya han representado a las figuras malignas. Además, indica una particularidad en el vestuario que los hará adquirir una momentánea apariencia: deberán aparentar

16. Cabe señalar que una situación similar se presenta en la *Tragedia de san Hermenegildo* cuando se da a conocer la identidad de los gitanillos: «*salieron dos gitanillos [el manuscrito A añade: por la puerta del castillo], que son Amor Sensual y el Interesal, los cuales hablan siempre c por s*» (Ávila, *Tragedia de san Hermenegildo*, II, 1, v. 1394 acot.).

ser seres demoniacos cuando están a solas y, poco tiempo después, en presencia del Ángel (fol. 45v, II, v. 2515); de esta manera, su entrada en el abismo será más contundente (fol. 47r, III, vv. 2545-2554). Aunque el refuerzo que brinda este tipo de didascalias parecería innecesario, es fundamental para evitar errores, pues no va dirigido a actores profesionales.

##### 5. ACOTACIONES NO CONTEMPLADAS EN EL ANTÍGRAFO

Finalmente, se encuentran aquellas acotaciones que suplen la falta de indicaciones para la representación. De este tipo hay 10, que representan el 16 %. Ejemplo de este grupo aparece cuando Ignacio se encuentra con un par de ciegos. La primera vez que hace el gesto de dar limosna se acompaña con la acotación implícita por parte de Ignacio (fol. 44v, III, v. 2404); en cambio, no se ofrecen indicios implícitos para suponer tales movimientos en la segunda y en la tercera:

IGNACIO	¡Oh ruego donde me abrazo y remozo! [ <sup>2</sup> #Segunda vez]
SEGUNDO CIEGO	¡Por amor de Dios!
IGNACIO	¡Oh fuego en cuyo dulce sosiego vivo en ardor y ardo en gozo. [ <sup>2</sup> #Tercera vez]
JUNTOS	¡Por amor de Dios! (fol. 44v, III, vv. 2405-2410).

Es evidente que la presencia y el clamor de los ciegos generan un impacto emocional en Ignacio, pero ni la conmoción manifestada mediante la antítesis («donde me abrazo y remozo»), de la primera intervención, ni el oxímoron («dulce sosiego») ni la anadiplosis («vivo en ardor y ardo en gozo»), de la segunda, implican el gesto de ofrecer limosna. De ahí que las acotaciones añadidas suplen la ausencia del gesto que presenta el antígrafo. Estas acotaciones resultan de suma importancia porque procuran que episodios importantes en la vida del santo cuenten con un énfasis dramático adecuado.

##### CONCLUSIÓN

Debido a que el texto dramático no es inmutable<sup>17</sup>, las intervenciones de un agente distinto del escritor no carecen de importancia para el conocimiento cabal de la realización del hecho teatral<sup>18</sup>. Se ha podido observar que el discurso objeto del presente artículo abre una ventana que permite conocer de primera mano las necesidades de representación a las que tuvo que enfrentarse el responsable de los añadidos. Si se toma en cuenta el contexto en el que surge la obra, se comprenderá lo imperioso que resulta el hecho de que los alumnos asuman el rol que se les ha asignado para que la recreación de las figuras dramáticas estuviera a la altura de las exigencias de la festividad jesuita; de ahí que la función de las acota-

17. Varey, 1991, pp. 557-558 y 1999, pp. 107-108; Ruano de la Haza, 1991, p. 494.

18. Arellano, 2007, p. 17.

ciones añadidas se asemeja a la que tenían las acotaciones medievales: «resaltar acciones significativas de la historia sagrada que cuentan»<sup>19</sup>. Para los jesuitas, era fundamental resaltar la imagen del santo por dos factores, principalmente. Primero, el destinatario más importante, el nuevo arzobispo Manso y Zúñiga, debía ver en las acciones de san Ignacio un ejemplo de humildad y de rectitud porque, al final de cuentas, él, como Ignacio, era pastor, pero no de una congregación, sino de toda la Nueva España. Segundo, las celebraciones durante las cuales la obra debió representarse surgieron en un clima de tensión entre el cabildo y el arzobispado<sup>20</sup>; en este contexto, la recreación de la vida de san Ignacio cobra importancia porque manifiesta la inclinación ideológica de los jesuitas a favor de la facción arzobispal<sup>21</sup>. Ante este panorama, las autoridades jesuitas a cargo de la festividad debían ofrecer una obra con una alta calidad en la representación. A través de las acotaciones añadidas, constantemente se aprecia el deseo de alcanzar el profesionalismo actoral: se refuerza, se reitera, se rectifica la información para la puesta en escena que ya existía en el antígrafo; se suple la falta de signos espectaculares, en fin: se hace patente la necesidad de tener el control total sobre la puesta en escena y la de ensalzar la figura de Ignacio para reivindicar sus virtudes, que tanta falta hacían en ese ambiente de inestabilidad social.

Pese a que la obra dramática *Vida de san Ignacio de Loyola* fue utilizada indirectamente como un instrumento político dentro de las celebraciones en la que se hace patente el juego de poderes de la Compañía de Jesús en el virreinato, conviene resaltar, por último, el vínculo que establece el discurso aquí analizado con la literatura. El empeño que se advierte en cada acotación añadida —de las cuales aquí se ofreció solo una muestra—, revela una apropiación del texto, una lectura atenta que supera la genérica implícita en todo sistema didascálico. Parte importante de ese discurso (*con efectos contrarios que por el corazón de Ignacio pasaran; como que va de la corte a Pamplona; en trajes de figura horrible...*) refleja un impacto emocional no ajeno a la experiencia estética<sup>22</sup>. Si bien las acotaciones añadidas incentivan a los alumnos a transmitir con contundencia la recreación de la historia verdadera de Ignacio para conmover al espectador y convencerlo de que el camino de la humildad es uno que vale la pena seguir, en los vestigios emotivos señalados se ve la necesidad de hacerles sentir la historia de san Ignacio, pues para conseguir la

19. Rodríguez Cuadros, 1998, p. 171.

20. Arteaga Martínez, 2022, pp. 27-41.

21. Arteaga Martínez, 2022, p. 40.

22. Al hablar sobre la finalidad de la literatura en su experiencia educativa jesuita, Jaime Castiello advierte sobre las emociones que despiertan los ideales que refleja la literatura: «como están [...] íntimamente impregnados de las emociones del artista, influyen también en la vida afectiva del joven; y, en fin, por presentarse dotados de belleza, atraen y cautivan como solo la belleza puede hacerlo, puesto que tiene por privilegio exclusivo hacer los objetos amables por sí mismos. Así el contenido de una obra literaria —un principio ético, una verdad científica o una tesis filosófica— cuando está dotado del poder singular de la belleza penetra todo el hombre, sentidos e imaginación, emociones y entendimiento, y sobre todo despierta y excita el amor» (Castiello, 1947, p. 168). Cabe señalar, no obstante, que la visión humanística de los jesuitas no concibe la literatura como un fin en sí mismo, sino como «una escuela de espiritualidad»; es vista como parte de una educación integral, un medio de conocimiento de la complejidad humana cuya finalidad es fungir como introducción al conocimiento de Dios (Castiello, 1947, p. 172).

esencia del teatro (dejar momentáneamente el atuendo estudiantil para encarnar al personaje ficticio), primero era necesario despertar su sensibilidad; el mejor medio para hacerlo es resaltar los sentimientos y emociones implícitos el texto literario.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arellano, Ignacio, *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

Arteaga Martínez, Alejandro, «El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión?», en *De amicitia et doctrinae. Homenaje a Martha Elena Venier*, ed. Luis Fernando Lara, México, El Colegio de México, 2007, pp. 77-101.

Arteaga Martínez, Alejandro, «"Estalla de repente el aposento": el texto didascálico en la comedia primera de la *Vida de san Ignacio*», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2, *Literatura áurea*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 19-25.

Arteaga Martínez, Alejandro, «La construcción de Loyola: biografía y teatro novohispano», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 46, 92, 2020, pp. 103-122.

Arteaga Martínez, Alejandro, «Introducción», en *Vida de san Ignacio de Loyola. Comedias primera y segunda*, ed. Alejandro Arteaga Martínez, UNAM, México, 2022, pp. 9-84.

Ávila, Hernando, de *Tragedia de san Hermenegildo* [1591], en *La «Tragedia de san Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, tomo II, ed., estudio y notas Julio Alonso Asenjo, Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1995.

Bocanegra, Matías, *Comedia de san Francisco de Borja*, en *Poder, faro y teatro: la «Comedia de san Francisco de Borja» (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo*, ed. Isabel Sainz Bariáin, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017, pp. 207-376.

Castiello, Jaime, *Una psicología humanista de la educación*, trad. Manuel Acévez, México, Jus, 1947.

Cervantes, Miguel de, *Tragedias y comedias*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.

Cigorondo, Juan de, *Comedia a la gloriosa Magdalena* [1592], ed. Alejandro Arteaga Martínez, México, UACM, 2016.

Cigorondo, Juan de, *Tragedia intitulada Oçio* [1586], ed. Julio Alonso Asenjo, México, El Colegio de México, 2006.

Crivellari, Danielle, «Notas sobre el proceso de composición y de representación de *La niñez del Padre Rojas*, de Lope», *Criticón*, 142, 2021, pp. 85-107. <https://doi.org/10.4000/criticon.20089>

- Hanrahan, Thomas, «Two News Dramas of Seventeenth Century Mexico», en *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural, 1572-1972*, ed. Manuel Ignacio Pérez Alonso, México, Jus, 1975, pp. 223-240.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2001.
- Mackenzie, David, *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- Monzó Ribes, Clara, *Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, València, Universitat de València, 2019.
- Morales, Pedro de, *Carta del padre Pedro de Morales*, ed. Beatriz Mariscal Hay, México, El Colegio de México, 2000.
- Osorio, Ignacio, «Un tocotín del siglo XVII», *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, 6, 1995, pp. 29-30.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio, *Texto y fiestas en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, UNAM, 2014.
- Ruano de la Haza, José Manuel, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.
- Tragedia intitulada Triumpho de los sanctos* [1579], en *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús*, ed. Beatriz Mariscal Hay, México, El Colegio de México, 2000, pp. 113-256.
- Varey, John E., «Las variantes del autor en la edición de textos dramáticos», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 555-562.
- Varey, John E., «La escenificación de la comedia», en *Historia y crítica de la literatura española*, dir. Francisco Rico, vol. 3.1, *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, ed. Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 141-146.
- Varey, John E., «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1999, pp. 99-109.
- Vida de san Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro* [1624], ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1982.
- Vida de san Ignacio de Loyola*, manuscrito conservado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Ms. 588.

*Vida de san Ignacio de Loyola. Comedias primera y segunda*, ed. Alejandro Arteaga Martínez, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2022.

Zubillaga, Félix, «Los jesuitas en Nueva España en el siglo xvi. Orientaciones metódicas», en *La compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural, 1572-1972*, ed. Manuel Ignacio Pérez Alonso, México, Jus, 1975, pp. 603-635.