



Nueva revista de filología hispánica

ISSN: 0185-0121

ISSN: 2448-6558

El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Alonso Asenjo, Julio

Juan de Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Est. introd. y ed. crít. de Alejandro Arteaga Martínez. Bonilla Artiga Editores-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2016; 219 pp.

Nueva revista de filología hispánica, vol. LXVI, núm. 2, 2018, Julio-Diciembre, pp. 722-731

El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

DOI: 10.24201/nrfh.v66i2.3436

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60258072015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

JUAN DE CIGORONDO, *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Est. introd. y ed. crít. de Alejandro Arteaga Martínez. Bonilla Artiga Editores-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2016; 219 pp.

JULIO ALONSO ASENJO
julio.alonso@uv.es

Es un regalo tener en las manos, en esmerado formato y claro texto, la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, de 2844 vv., una de las obras dramáticas conservadas del P. Juan de Cigorondo (1560-1611), jesuita novohispano y prolífico dramaturgo cuya producción ha ido publicándose poco a poco. A fines de este año, de las trece obras suyas que pueden considerarse propias del género, quedarán inéditas sólo dos, que la Biblioteca Nacional de España (BNE) tiene a su resguardo: la breve *Écloga del Nacimiento*, del ms. 18.155, y las *Églogas del Engaño* (incompletas), conservadas en el ms. 17.286, el mismo que contiene la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, la más extensa de las completas y, en competencia con la *Tragedia intitulada Oçio*, de 2563 vv., la más lograda.

Edita el texto Alejandro Arteaga Martínez, especialista en la producción del P. Cigorondo, del que, con ésta, pronto habrá publicado cuatro de sus obras dramáticas y varios estudios sobre el teatro de los jesuitas. La obra de Arteaga se articula en dos partes: Estudio introductorio y Edición crítica del texto. El Estudio, con un Esquema métrico de la *Comedia* y Bibliografía amplia y actualizada, ocupa unas setenta páginas; el texto crítico se ofrece de la página 77 a la 191; lo acompañan, a pie de página, notas de tipo semántico o filológico claras y precisas y, en una sección final, se añaden 27 páginas dedicadas a las variantes textuales del manuscrito de la BNE, ya mencionado, encaradas con las de un segundo manuscrito de la obra, en el que ésta lleva por título *Colloquio (P.O.) de la Magdalena y Trofeo de el Divino Amor*, custodiado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (RAH), 9/2581 (y no 9/2775), que recibe con ello el raro honor de transmitirse en más de una copia, pues implica el aprecio concedido a muy pocas piezas del teatro escolar de los jesuitas que en su día quedaron sin imprimir. Esta organización responde al habitual uso editorial de textos antiguos, pero también, en concreto, a la tesis de licenciatura del editor presentada ya en 1998, que un tiempo pudo leerse en versión digital. Aquí se presenta revisada y actualizada, especialmente en lo que concierne a las publicaciones posteriores a aquel trabajo y a sus aportaciones.

El texto establecido, que tiene en cuenta ahora el del segundo manuscrito, es así realmente crítico. Su base sigue siendo acertadamente el del ms. de la BNE, que parece más antiguo y es, desde luego, el mejor, pues sólo en muy contados casos lo mejora el de la RAH, que presenta además una extensa laguna (correspondiente a los vv. 2635-2702). Sin embargo, respecto al de la tesis, el Estudio introductorio ha quedado notablemente reducido, liberado de consideraciones metodológicas para el tratamiento de textos teatrales y sus estructuras, de la exposición de la historia del teatro en la Nueva España según antiguas elucubraciones de los críticos, descargado de disquisiciones sobre el teatro de la Compañía de Jesús en el concierto de las modalidades de misional, catequético, humanístico y escolar, y sin dedicación a la obra poética de Cigorondo ni exposición de su contenido conservado en manuscritos de varias bibliotecas.

Estamos, pues, ante una obra dirigida a un público, por más amplio, menos especializado. De ahí que, sin olvidar preámbulos, como presentación del autor de la pieza, reflexión sobre su producción poética y dramática y sitios donde se conserva, encontremos observaciones muy breves sobre título, estructura, espacio de la acción y su resumen, escenografía, partes corales, métrica y la composición y posible representación en lugar y fecha. Estos aspectos, a falta de documentación suficiente, se dejan en hipótesis para los últimos años y aun después del último del siglo xvi (pp. 30-35); hacia esos años, aunque no la contempla el editor, llevaría la crítica de la moda de los copetes (vv. 1555, 1713 s.), en boga en los últimos años del reinado de Felipe II, que finalmente proscribió Felipe IV en 1639. Las referencias a las landres de Londres (v. 1870 n.) que el editor aporta no parecen más provechosas, por ser las pestes en el siglo xvi demasiado comunes. Por otra parte, en el estudio no se considera que en “supo fabricarle el templo” (v. 2840) podría haber una referencia a la dedicación de un templo, aunque no sea necesariamente el del Colegio del Espíritu Santo en Puebla en 1600.

Se centra después el editor (pp. 37-58) en la exposición de la acción de la *Comedia* a partir de las fuentes en que se inspira; su rico alegorismo resultaría incomprensible para muchos sin las explicaciones previas y precisas del editor sobre los datos evangélicos de María de Betania, de la Magdalena y de una pecadora pública –unificadas como María Magdalena por el papa Gregorio Magno– que una composición provenzal, que se lee en la *Leyenda dorada*, recoge como pecadora arrepentida y perdonada al tratar sobre su traslado a los alrededores de Marsella a una cueva en el desierto, es decir, a un espacio árido y montañoso, para vivir como penitente a la manera de los antiguos eremitas, donde resiste las tentaciones del Maligno, aquí el Amor Profano o Cupido.

En el texto se ha abandonado el latín, salvo en brevísimas acotaciones: “*Chorus*”, “*Nota hoc verbis*” (ante v. 1954) y “*Chorus repetit*” (tras el v. 829, transcrita con errata en la edición), y la antífona del Coro tomada de Cant 1:13. En el texto de la RAH asoma algo más de la lengua del Lacio con la denominación de *Sobrietas*, tras v. 1242, para el personaje de la Templanza, y *Armiger Ius. 2us...*, por “lanceros”, tras el v. 2570 (sin negar el *Sargento* por Ángel 1º en v. 2723), quizá restos de una copia en que al menos algunas didascalias figuraban en esta lengua, como era frecuente en el teatro colegial de los jesuitas, por más que no se escribieran en latín (tampoco las didascalias) obras de Cigorondo, como *Égloga pastoril al Nacimiento del Niño Jesús*, el *Coloquio del Santísimo Sacramento en metáfora de doctor*, *Églogas del Engaño*, *Égloga del Santísimo Sacramento*, *Juego entre cuatro niños...* y *Egloga seu Pastorum lusus, quorum subiectum Maria Magdalena est* (cuyo título es lo único que reza en latín), todos espectáculos dirigidos especialmente a la comunidad educativa. Quizá de esos restos del ms. de la RAH pudiera deducirse que hubo una copia preparada para una de estas circunstancias, frente al texto de la BNE, que respondería a una solemne circunstancia de estreno no estrictamente escolar, sino para un público urbano con asistencia de las autoridades y especialmente de las religiosas.

Para este público señero es lógico también que Cigorondo se aparte de una representación hagiográfica como pudiera ofrecerse en el teatro religioso tradicional. En la *Comedia* quiere el autor proporcionar un subido modelo de conducta de María Magdalena. En una página (p. 22) resume el editor la acción representada y en menos lo hago aquí: 1) el Amor Divino ante ángeles y virtudes anuncia la llegada de Magdalena, alertando a éstos del peligro que corren ella y él, ya que el Amor Profano, superado con auxilio de sus ayudantes su intento de suicidio por la pérdida de Magdalena arrepentida, decide volver a la carga. Magdalena hace su entrada, ante la cueva, llora sus pecados y se adormece; 2) los ayudantes, o “guardas” de Amor Divino desplegados por el desierto, la defienden de Amor Profano que actúa disfrazado de buhonero: no le hacen caso, lo asustan con una calavera, no le abren la puerta, denuncian su impertinencia y, por ello, Rigor lo apresa y azota. Pero él escapa y amenaza con vengarse; 3) los ángeles y Amor Divino, como contraposición a las ofertas de Amor Profano, ponen ante Magdalena los instrumentos de la Pasión de Cristo. Ella, vuelta en sí, elogia las preseas una a una. Se vuelve a la cueva y se corre la cortina. Inmediatamente se cumple la amenaza de Amor Profano, que desafía a Amor Divino a un torneo; en él, el bando de Amor Divino derrota a lanza y a espada a los contrarios. Cae preso Amor Profano/ Cupido. Los de Amor Divino celebran el triunfo. Amor Profano, atado a un poste o palo, confiesa su fracaso.

Cigorondo, representando a la Compañía de Jesús, según el editor (pp. 43 s.), presenta en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* un “texto especular” o “sermón disfrazado” que dijo un jesuita de Segovia en 1574. Con ella predica o proclama la nueva espiritualidad ignaciana, de la que es característica la concepción de la vida como penitencia y como lid bajo una de las dos banderas en las que hay que enrolarse, según ideó en sus *Ejercicios* el fundador de la Compañía. A estas categorías se añade como propia la concepción de la muerte que evoluciona a vanidad del mundo o desengaño en el escenario, figurado en un cráneo o calavera. Gracias a la exposición de estos conceptos en el Estudio introductorio, resulta más fácil seguir el despliegue de la acción que acertadamente se califica de psicomaquia, como representación que es de virtudes, representadas por personajes alegóricos en lucha contra vicios, en el conflicto de los dos Amores, como si de un drama medieval o de un auto sacramental se tratase. Y en verdad que, además de esto, en la *Comedia* hay otros elementos heredados de este tipo de teatro en la escenografía y en la frecuencia de la música. Pero a otra época y al medio escolar nos remitiría, de reconocerla, la polifonía de los Coros y, según el editor, la inspiración de la delineación de la acción y caracterización de los personajes en emblemas de Alciato, tan cotizados en la época y especialmente utilizados por los jesuitas en su predicación y en su actividad educativa.

Como lo certifica esto último, el destinatario escolar no desaparece del todo, y así lo demuestra el crecido número de actores necesario para la representación: no menos de 26 personajes, más los componentes del Coro y la banda de pífaros y cajas (acotación en p. 189). También lo sugiere la presentación del Amor Profano como Cupido niño, chico, chiquito, chocorrotillo, chicuelo, rapaz, rapagón o chicote, tradicional hazmerreír de muchachos en el teatro escolar de los jesuitas, como aquí (vv. 2675 ss., 2707 ss., 2805 ss.). Así se veía ya en España en la *Comædia Metanæa* del P. Acevedo, donde, después de despojarlo de sus armas y atarlo a un poste, recibe una tunda (II, 2-4).

No se detiene el Estudio introductorio en los elementos y rasgos compartidos con otras obras de género más marcadamente escolar, tanto de Cigorondo como de otras de jesuitas hispanos o novohispanos. El esquema de las dos banderas se advierte en textos de Cigorondo como la inicial *Tragedia intitulada Ocio*, en la que el enfrentamiento se da entre Estudio y Ocio; éste, hecho prisionero, debe comparecer ante el tribunal de Honor, que lo condena a destierro. El mismo esquema presenta Cigorondo en *Coloquio del Santísimo Sacramento*, en el que el Alma se debate entre seguir al Amor Divino o a Luzbel o Lucifer. Y hay en el teatro de los jesuitas obras muy significativas sobre la Penitencia, como la citada *Com. Metanæa*, en Sevilla (ed. 1995 y 2007), y noticias de representaciones sobre el tema en un colegio de Galicia. Cigorondo presenta ade-

más a Magdalena como figura central en la *Egloga seu pastorum lusus*, cuya autoría ya no parece cuestionable (vs. nota a vv. 63-64). En ella se organiza un torneo entre pastores para decidir si Dios concedió a Magdalena el perdón de sus pecados por su fe en Jesús o por el amor divino con que desechó el amor lascivo, como bien conoce el editor y estudioso de “Sobre la *Égloga o juego de pastores, cuyo tema es María Magdalena*” (2016), recurso al que también recurrió el jerónimo fray Miguel de Madrid en su colegio de El Escorial, que asimismo se dispone en la *Comedia de la invención de la sortija* ante el Cardenal de Sevilla en Monforte de Lemos (Galicia), 1594 (recién publicada), y aun más tarde se menciona en la Relación de 1622 de la fiestas de la Compañía en Puebla, con ocasión de la beatificación de S. Luis Gonzaga. Y no es difícil ver un paralelismo entre las dos serranas o labranderas Templanza y Vergüenza (vv. 1665 ss.) de esta comedia con las costureras Flor de Edad y Sencillez del *Encomio VI* (Guadalajara, 1596), también obra del P. Cigorondo.

Es lógico que en ausencia del latín en esta *Comedia*, luzcan, en lugar de los clásicos latinos, los más prestigiados autores del nuevo clasicismo hispánico, de los que no se acuerda el editor. Así en el v. 2212 resuena el eco del Soneto X, de Garcilaso, con: “Oh dulces prendas por mi mal halladas”. En los vv. 2331-2333 se cita un romance, ya muy popular cuando lo utiliza Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada*, 1ª Parte, ed. 1595, aplicado al “valeroso Muza”: “*Afuera, afuera, afuera, / Aparta, aparta, aparta, / que entra el... valedor de amores...*”. Y precisamente este romance sirve de pauta para elaborar la única composición de este género en la *Comedia* (vv. 2331-2374), que no son redondillas. Y se advierte la sabia savia de fray Luis de León (en su Oda VI: “De la Magdalena”, quizá anterior a 1570-1571), que distingue entre el amor y el malvado amor (“con el amor ferviente / las llamas apagó del fuego ardiente; / las llamas del malvado / amor con otro amor más encendido”, vv. 44-49) y la penitencia que personifican las lágrimas (“larga en lloro...”, v. 61). Y lo que el editor en nota al v. 1953 da como perífrasis del Cantar bíblico, no es eso, sino una cita implícita de la oda *Noche serena* del mismo agustino en su última lira, donde campean los términos *campos* y *mineros* y la expresión “*repuestos valles*” (v. 1962 s.), que un especialista (Senabre) interpreta por italianismo, como “ocultos, escondidos”, y no “adornados”.

Llaman la atención en este texto dramático su articulación en “trofeos” y éstos en “elogios”; y su denominación de “coloquio”, en la copia de la RAH, y de “comedia” en la de la BNE, cuestión que no trata el editor. El término “coloquio”, como el de “diálogo”, tan comunes en el teatro escolar de los jesuitas, designa una representación que no respeta las exigencias del teatro del clasicismo, como la articulación en cinco (o tres) actos y en escenas, con su prólogo y epílogo, o alguna de las unidades dramáticas. Ésta “a la gloriosa Magdalena” tiene

unidad de acción y lugar y, aunque con *trofeos* y *elogios*, estructura tripartita. Esto (y menos en territorio hispánico) no hace que desmezca del título de *comedia*, si es que no se entiende el término en su valor genérico de espectáculo. Pero, incluso si así no es, debe considerarse que al Trofeo I precede un solemne “Argumento” (“Prólogo” en RAH), y tras el triunfo o trofeo de Magdalena en tres etapas, tenemos un último Coro de victoria, que bien podríamos llamar “Epílogo”, y luego la “Despedida” del vencido y condenado Amor profano. Con estos componentes, en lo que a estructura se refiere, ya queda remediada su falta. Y, en cuanto a la acción, el deseo de desquite de Amor Profano o Cupido se estrella contra el renovado triunfo del Amor Divino en Magdalena. Al engañoso Amor no le queda sino cantar sus lastimosas verdades al pie del palo.

Cuando se ha leído la tesis de licenciatura del editor, uno echa de menos (extraña) en el renovado Estudio introductorio no la exposición del desarrollo de la acción, que se hace con precisión y claridad, pero sí el tiempo en que se realiza, que va desde el caer del sol en un atardecer hasta la plenitud de la luz del día siguiente. También se abrevia el significado del uso de variados tipos de versificación que demuestran una riqueza muy superior a la del *Triunfo de los Santos*. No destaca tampoco el editor la multiplicidad de coros ni los movimientos de grupos de actores en la realización del torneo, seguido del triunfo y espectáculo del final desventurado de uno de los protagonistas. Tampoco se subraya la espectacularidad de este ritmo y acciones, así como la escenografía, que parece confiarse a la lectura de las didascalias, que sí son detalladas. Uno recibe la impresión de que se ha hecho una edición del texto para la lectura individual, como si se tratara de una obra lírica o un relato hagiográfico, remitiendo a la comprensión del lector más que a la impresión, emoción, sorpresa y viveza de una imaginada representación. Por eso quizá sea oportuno destacar el valor de algunos aspectos del espectáculo, cuyo soporte es el texto desnudo.

Los coros y la música son más importantes de lo que puede deducirse del Estudio introductorio. No sólo constituyen por lo menos la duodécima parte del texto (*ca.* 360 versos), sino que marcan el ritmo de la acción situándose en los Trofeos I y III en finales o comienzos de los elogios; en el Trofeo I y II comentan las intenciones, actividades o sucesos de personajes, o hacen suyo algún estribillo, como el pregón de Amor Profano. De este modo, por su frecuente intervención y por su solemnidad, se constituye en portavoz de los sentimientos del público o trata de enderezar su sentir al servicio del autor.

Si por la acción de alegorías de virtudes y vicios, en buena parte por la escenografía y por la frecuencia del canto, se nos traslada a un teatro medieval, por la música, que podemos suponer contemporánea, es decir, polifónica, estamos ante un gran espectáculo a la

moda, que permite envolver totalmente al espectador, como también hace la poesía, a lo que en algún momento se unen la danza, gritos de Cupido (tras v. 1764) y el canto del Amor Profano (vv. 726 ss.) y, además, sones de pífaros y cajas, trompetas y clarines, durante el torneo y posterior celebración de la victoria en un alarde “en vario estruendo / de trompas, / cajas, clamores”, “dando vuelta al tablado mientras canta el Coro” (vv. 2755 ss. y acotaciones). Es posible que así, en esta obra, nos acerquemos a una forma primitiva de oratorio dramático, como los que, cultivados en Alemania por el P. Franz Lang (presentaban personajes alegóricos, en tres actos, cada uno de ellos cerrado por un coro cantado, el último de los cuales constituye un epílogo), que el padre C. Haymbhausen, cien años más tarde, trasladó ya evolucionados a Chile, con texto alternadamente declamado y cantado, como sucede aquí en varias ocasiones y en especial en el Elogio III del Trofeo II. Todo le parece poco al autor para lograr el espectáculo total que envuelva y emocione a los espectadores y los lleve a la identificación con el Bien, presentado como glorioso o triunfante, frente al Mal, expuesto como deshonorado y hundido al pie del patíbulo.

En cuanto a la escenificación, se refieren texto y didascalias a los lugares de la acción representada, situados sobre un “tablado”, que se supone amplio, dado el crecido número de actores que deben evolucionar sobre él en algunos momentos, como el del torneo y la celebración de la victoria, con las tiendas o pabellones de los contendientes de por medio; y además –debió ser complejo–, con entradas y salidas a esta platea, con figuración de la casa del Temor, de un puerto, un “umbroso bosquecete” (v. 1630), una fuente que mana de una peña, montañas donde se sitúa la cueva, refugio de la penitente María Magdalena, a quien puede ocultar el corrimiento de una cortina; asimismo, en lugar destacado, un seco leño, madero, poste o palo. A esta plaza llegan también las dos serranas o labranderas, y desde ella al desierto se dirigen “las guardas” de Magdalena (II, 1). El editor, que expone bien la acción de la comedia, y apenas los lugares en que tiene lugar, no trata de reconstruir la escenografía, aunque reconoce la función especial de la cortina que, con su corrimiento o despliegue, amplía o reduce el espacio de la acción. Es posible que para crear algunos de estos lugares hayan alcanzado bastidores con pinturas, especialmente para Marsella y su puerto o para el bosque.

La variedad métrica, que se destaca frente a la merma del *Triunfo de los Santos*, se recoge en esquema y se valora el significado del verso mayor, alrededor de la cuarta parte, que sirve para distinguir entre los personajes principales los de gran dignidad, como María Magdalena, con sextetos-lira, estancias, estrofas aliradas (salvo en su alternancia con el Coro, vv. 768-821); también, Amor Divino (I, 1, vv. 65-302, en tercetos); no se le concede este honor al Amor Profano donde debiera: II, 1, vv. 331-410. Pero, a falta de latín, cabe

subrayar que el empleo del arte mayor eleva el valor y el tono del inicio de grandes secciones como Argumento y Elogios de I, I; II, I, así como el texto del cartel del torneo. Pero los versos de arte menor, que son mayoría, dan naturalidad y viveza a la expresión de los personajes. En el texto no se destacan en cursiva los estribillos que enmarcan regularmente redondillas o quintillas ni se repara en la mencionada tirada de un romance. Hay una objeción que hacer a la explicación que se ofrece de la presencia del arte mayor o versos de origen italiano, como novedad entre los jesuitas de Nueva España: extrañeza infundada, cuando eran realidad desde mucho antes en la poesía castellana. No hace falta seguir recurriendo para explicarlos, con Othón Arróniz, al P. Lanuchi, siciliano, sólo uno entre muchos y de breve dedicación entre los jesuitas de Nueva España, por esas fechas españoles de origen y formación, que, además de reverenciar a Garcilaso, conocían la producción de los dramaturgos jesuitas españoles, de Jerónimo Bermúdez, de los trágicos valencianos desde principios del último cuarto del siglo xvi y del primer Lope de Vega.

La edición no tiene prácticamente erratas. Y acierta el editor en la elección del texto del ms. de la BNE para establecer su texto base. Sin embargo, acude al de la RAH ante casos como el hápax *carnados* (v. 1287), que sustituye por *cerrados*; pero en un contexto en que se trata de colores de un bordado, *carnados* puede funcionar perfectamente como *encarnados* por aféresis, o bien como creación particular de Cigorondo por “color de carne” o sangre. Hay otra duda en el v. 1288, donde no parece conveniente la, en lengua inexistente, *Nibia*; la tradicional asociación con Egipto, más la *n-* del texto, que desaconsejan *Libia*, invitan a leer *Nubia*. Y puede mejorarse el texto establecido con el lusismo *brinquiños*, transcrito por *brinquinos* (v. 1431), y con *Mágdalo*, y no Magdalo, en el v. 214, por razones métricas y siguiendo a editores de fray Luis de León, en la Oda VI: “De la Magdalena”, v. 42; y por *saz* del v. 1340, suponiendo *a* embebida, poniendo *asaz* (como en v. 1643), que no perjudica el metro. En el v. 543 parece hacer mejor sentido *es* que *ese* (Amor), y en el v. 1293 (cf. v. 1872) es preferible la forma cultista *Tibre* a *Tíber* (RAH: *tigre*). En el v. 1341, la rima exige *porfía*, que presenta RAH. En *Cómo y, acero...* de la nota al v. 2253, no es necesario explicar y por el *hic* latino, sino como conjunción, con valor de ‘siendo’: *Cómo y (siendo) acero*. En el v. 223, por el contexto, es preferible *Rebentar* a *lebar*, que parece autocorregido por el copista de BNE.

Acertada es la modernización del texto, que respeta las formas gramaticales y léxicas originales. Así *vertir*, usual en aquel tiempo, aunque ahora no recogida en el DRAE. Y con buen criterio también se mantienen sus formas originales en la estrofa del Coro, vv. 1792-1795, que, por la forma del tratamiento en los dos primeros versos, distinta de la usada en el contexto precedente, parecen cita; y realmente lo

son de un refrán los vv. 1794 s., como demuestra la extraña rima de *-erdes* y *-edes*. Se respeta la forma *-stis*, que si no es muy rara en otros contemporáneos (como Hernando de Ávila), destaca su uso (junto a *-stes*), especialmente en obras de Cigorondo, y precisamente en esta *Comedia*, que presenta no menos de 19 casos; como sugerí en otro lugar, esta forma merece un estudio diacrónico y gramatical.

En el texto publicado se presentan modernizadas “todas las variaciones gráficas de BN, excepto aquellas que impliquen una realización fonética particular” (p. 59). Pero no parece ser éste el caso de *hacesico* (v. 2267) o los meros cultismos gráficos como *licuor* (v. 880), junto a *licor* (v. 949), *sancto* (v. 2664), *ceptró* (v. 352, 2245), ni *spíritus* (v. 2539), *spíritu* (v. 2550), pero *espíritu* (v. 652), *espíritus* (en v. 1008), además de ser necesaria la *e* protética, por razones métricas, en los vv. 116 y 2539. Tampoco implica una realización fonética particular la *-s* (por la etimológica *x*) en sílaba cerrada ante oclusiva en varios casos (*esplayadas*, *estrañen* y *espensas*, v. 1150, frente a *expensas* en RAH) y, como vemos, *estremo* (v. 1691) y otras formas con el mismo lexema, frente a *extremo* (v. 2190), más *excedes*, cuya articulación fonética era idéntica (*s*) en todos los casos en los siglos áureos (y aún hoy, si no interfiere la insistencia académica con el prejuicio cultista o la ignorancia de la fonética histórica).

Con toda la limpieza y regularidad con que se presentan, no aplaudo la supresión de la sangría de los versos iniciales de estrofa, bien marcada en la fuente de BNE, que, más allá de la identificación del metro, ayuda a percibir o realizar su modulación, tono o entonación. Y no menos de lamentar es que no se destaquen, por ejemplo en cursiva, los estribillos o antífonas de los Coros, que señalarían el cambio de la melodía y las secciones o unidad del conjunto.

Las observaciones y sugerencias sobre la obra que se han ido desgranando, además de servir para su presentación, certifican el reconocimiento de su valía en cuanto guión de un espectáculo teatral complejo, que une lo trágico y lo cómico, lo considerado histórico y la alegoría, la solemnidad y la gracia del verso y del canto, el erotismo y la entrega espiritual, la guerra y la danza angélica, y que, según fue su puesta en escena, puede devenir entretenido y cercano, solemne y grandioso al mismo tiempo. Esas observaciones quieren también destacar esta obra dramática de Cigorondo, quizá en la cima de su producción conocida, presentada con criterio científico y resultado excelente y adecuado al público actual, de modo que pueda reconocerse su valor lírico, dramático y emotivo; igualmente, su calidad en el conjunto de la producción dramática teatral de los jesuitas del siglo XVI y concretamente en Nueva España.

Tras la publicación de esta obra del P. Cigorondo por Alejandro Arteaga Martínez, con la de algunas más por el mismo investigador, una ya publicada (“Sobre la *Égloga del Santísimo Sacramento* del jesuita

Juan Cigorondo”, en *IHS*, 2017), otra que ha de serlo próximamente (como “Sobre la *Égloga o juego de pastores, cuyo tema es María Magdalena*”) y, al lado, tres del que estas líneas escribe, una en 2016 (“*Encomio sexto al Nacimiento de la Virgen de Juan Cigorondo*”, en *América Sin Nombre*, 21, y en *Taller de TeatrEsco*), y dos más en 2017 (de B. Larios, “Las cuatro églogas al Concilio Mexicano III. Estudio, edición crítica y traducción”, en *Taller de TeatrEsco*, y “La cuarta égloga al Concilio Mexicano III. Presentación”, en *Actas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*, Toledo, 2016, y el diálogo anónimo *Mutatio felix*, en *Teatro hispánico y su puesta en escena*, PUV, Universitat de València, y *Taller de TeatrEsco*), tenemos prácticamente despejado el panorama de la producción del teatro escolar y de los jesuitas en el siglo xvi en Nueva España, de modo que los juicios sobre su valor puedan afinarse con la necesaria objetividad.