

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA:
INTERRELACIONES DE TEATRO Y FIESTA JESUITAS
EN LA NUEVA ESPAÑA (1640)

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Letras Hispánicas

Presenta

DALIA FABIOLA HERNÁNDEZ REYES

Asesor: DR. JOSÉ PASCUAL BUXÓ

Ciudad Universitaria, agosto de 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

A Dalmacio

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las personas que de una u otra manera han contribuido al término de este trabajo de investigación. Al Dr. José Pascual Buxó, por la generosidad con que ha dirigido esta tesis. A la Dra. María Dolores Bravo Arriaga, a la Mtra. Carmen Armijo, al Dr. Germán Viveros y al Dr. Sergio López Mena, sinodales de esta tesis, por sus comentarios y sugerencias. A la Dra. Margarita Peña, por haberme acercado al fascinante mundo del teatro. Al Dr. Enrique Ballón Aguirre y a la Dra. Solange Alberro, por su valiosa ayuda en la obtención de diversos impresos novohispanos sitios en bibliotecas estadounidenses y en El Colegio de México. A Esther y Susana, por su amable cooperación en la búsqueda y transcripción de materiales bibliográficos. A mis padres y a mis hermanos, por su invaluable apoyo en todo momento. A Dalmacio, porque cuando el camino parece largo y cansado siempre está ahí para animarme a continuarlo.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
PRESENTACIÓN	7
I. LA DRAMATURGIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LA NUEVA ESPAÑA (1600-1640)	11
1. La Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús y su método pedagógico	11
2. Representaciones teatrales en los colegios jesuitas	15
2.1. Antecedentes	16
2.2. “Píldora açucarada” y “sermón disfrazado”: el teatro como complemento pedagógico y moral	18
2.3. EL teatro en la <i>Ratio studiorum</i>	21
2.3.1. Disposiciones	22
3. Del colegio a la plaza pública	27
3.1. Política del espacio: propaganda y auto exaltación	28
4. Interrelaciones de teatro y fiesta: espacios compartidos	29
4.1. “Que era la cosa más nueva y singular que se avía jamás visto”: piezas y representaciones jesuitas en celebraciones novohispanas..	30
4.1.1. En solemnidades religiosas	32
4.1.2. Representaciones <i>intra</i> muros	41
4.1.3. En fiestas del orden civil	44
5. Características generales de la dramaturgia jesuita en la Nueva España	45
5.1. Teatro privado	45
5.2. Teatro público	46
5.3. Clasificación	47

5.3.1. Obras dramáticas de tema religioso	48
5.3.2. Obras dramáticas de tema profano	50
5.3.3. Ejercicios dramáticos	52
5.4. La puesta en escena jesuita	53
5.4.1. Música, canto y danza	53
5.4.1.1. El tocotín	56
5.4.2. Escenarios y elementos escenográficos	57
5.4.3. Los actores y el vestuario	59
6. Conclusiones	60
II. TEATRO Y FIESTAS JESUITAS EN 1640	61
1. Fiesta y entrada triunfal de virreyes	61
2. Un “Príncipe tan cristiano”: el marqués de Villena	68
2.1. Fiestas y regocijos en Veracruz, Tlaxcala y Puebla	73
2.2. Chapultepec: “hospedaje Real y recreación de los señores Virreyes”	77
3. Recibimiento y entrada en la Nueva España	78
3.1. “Detenían el paso y la vista con el primor y la agudeza”: emblemática y arquitectura efímera	79
4. Otros actos festivos	85
5. La Compañía de Jesús y el “mayor festín de México”: homenaje, política y propaganda	87
6. Conclusiones	90
III. LA <i>COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA</i> : TEXTO Y PUESTA EN ESCENA	92
1. Recapitulación	92
2. Cifra y culminación de los festejos de 1640: la <i>Comedia de San Francisco de Borja</i>	94
3. El texto	97
3.1. La comedia de santos	98

3.1.1 Influencia de la hagiografía en la composición de la comedia de santos	102
3.1.2. Los elementos del teatro secular	103
3.2. La <i>Comedia de San Francisco de Borja</i> en su dimensión de teatro hagiográfico	104
3.2.1. La revelación	107
3.2.2. Proceso de perfeccionamiento	111
3.2.3. Santidad probada	113
3.3. El teatro cortesano	116
3.3.1. La actualización política de la historia	120
3.3.2. Francisco de Borja: paradigma dramatizado del príncipe político y cristiano	123
4. La puesta en escena	131
4.1. El <i>arco-escenario</i>	131
4.2. Recursos y mecanismos de escenificación	134
4.2.1 Apariencias	135
4.2.2. Tramoya	137
4.2.3. Vestuario	138
4.2.4. Música	139
4.2.5. Gesto y entonación	140
4.3. Decorado emblemático	141
4.3.1. Secuencia de las virtudes políticas	142
4.3.2. Secuencia de la protección	146
5. Los complementos de la representación	150
6. Conclusiones	154
CONSIDERACIONES FINALES	157
APÉNDICE	160
BIBLIOGRAFÍA	172

PRESENTACIÓN

En general, casi todos los escasos autores que de la historia de nuestro teatro han escrito, descuidan el punto de las representaciones en los colegios de la Compañía de Jesús, descuido injustificado pues, desde los primeros años de su establecimiento en la Nueva España, los jesuitas pusieron tanto empeño en las representaciones dramáticas como en las academias literarias y en los actos públicos que alcanzaron grande fama y renombre.

José Rojas Garcidueñas (1973: 77)

Con estas palabras, que hemos citado a manera de epígrafe, iniciaba en 1935 José Rojas Garcidueñas el capítulo V, “Representaciones en los colegios de jesuitas y *El triunfo de los santos*”, de su libro *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*. Acabó el siglo XX y sus palabras siguen vigentes. Casi setenta años han transcurrido desde que este crítico de la literatura emitiera esos juicios y el estudio de la dramaturgia jesuita en Nueva España continúa siendo mínimo. Si bien es cierto que en los últimos años se han realizado loables esfuerzos por ofrecer algunas de las características más notables de aquel teatro; por intentar un catálogo tentativo de las representaciones en el siglo XVI; por exhumar, traducir y editar algunas piezas teatrales de factura jesuita cuyos manuscritos quedaron en diversos fondos documentales actualmente sitos en bibliotecas mexicanas y extranjeras, lo cierto es

que el estudio general e integral de la dramaturgia de la Compañía de Jesús en la Nueva España es territorio aún por explorar.

Frente a la investigación en torno al teatro jesuita en otras latitudes de Europa como España o Francia, la crítica mexicana se ha quedado rezagada, y los pocos estudios sobre el tema se han centrado fundamentalmente en el análisis del texto, es decir, en el conjunto de signos lingüísticos que lo conforman, pero se ha minimizado su estudio como texto espectacular, esto es, las características de su puesta en escena. Al mismo tiempo, se han dejado de lado diversas cuestiones: la relación de este teatro con sus circunstancias inmediatas, es decir, con su contexto; el público al que se dirigía; su intención política y propagandística; los sucesos que favorecían su creación y representación, por citar sólo algunos puntos. En otras palabras, se ha abordado el teatro jesuita al margen de sus fines ideológico-políticos y de sus condicionamientos histórico-sociales.

Es un hecho que buena parte del teatro novohispano se escribió en el contexto de ostentosas fiestas de naturaleza varia, y el teatro jesuita no fue la excepción; más aún, prácticamente todas las piezas impresas y manuscritas conservadas fueron elaboradas para celebrar un suceso festivo religioso o cívico. Las interrelaciones que se establecen entre la fiesta y la teatro son múltiples, significativas y pocas veces atendidas. En este sentido, la postura textocentrista ha derivado en interpretaciones parciales del teatro jesuita, ya que se omiten las vinculaciones que estableció con diversos factores: sociales, culturales, políticos y religiosos. Estos aspectos son de suma importancia, puesto que incidieron tanto en la creación de las piezas como en su recepción por parte de un público contemporáneo. Y ahora deben ser restituidos y considerados en la interpretación moderna del *corpus* del teatro jesuita.

Este trabajo pretende, en general, contribuir a desvelar el panorama de la producción dramática de la Compañía de Jesús en un período determinado en la Nueva España: 1600-1640, atendiendo su relación con los factores antes enunciados; y, en particular, propone la lectura de una obra: la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra, tanto de su texto como de su representación,

poniéndola en relación directa con el acontecimiento que motivó expresamente su composición: la entrada del virrey Diego López Pacheco, marqués de Villena, en 1640.

Con este análisis intentamos poner de relieve la confluencia de diversas tradiciones teatrales —en especial el teatro hagiográfico y el teatro cortesano— y las distintas posibilidades y mecanismos de representación de la *Comedia de San Francisco de Borja*, a partir de su restitución en el contexto festivo para el cual se creó.

En el primer capítulo, “La dramaturgia de la Compañía de Jesús en la Nueva España (1600-1640)”, hacemos una sucinta revisión de títulos y descripciones sobre el *corpus* del teatro jesuita. A partir de los ejemplos y de los documentos normativos de la propia Compañía (*Constituciones y Ratio studiorum*) exponemos las características principales de esta práctica teatral, sus modalidades, sus fechas de representación, sus objetivos, sus procedimientos de escenificación y su estrecha relación con la fiesta. A la luz de estos elementos, explicamos cómo el teatro jesuita se revela como una compleja manifestación sociocultural, que rebasa los límites del ámbito literario para convertirse en un poderoso instrumento no sólo pedagógico y de adoctrinamiento religioso, sino también de propaganda política y auto exaltación de la orden.

Puesto que buena parte del teatro jesuita se desarrolló como parte de las festividades del virreinato novohispano, en el capítulo II, “Teatro y fiestas jesuitas en 1640”, damos un detallado examen de la celebración que se llevó a cabo con motivo de la llegada del virrey marqués de Villena. Destacamos que en esta fiesta la Compañía de Jesús tuvo una relevante participación, al grado de convertirse no sólo en promotora, sino incluso en la auténtica creadora de este festejo, por lo cual lo consideramos propiamente jesuita. Hacemos énfasis en que el interés de la orden en esta fiesta no fue gratuito, pues se trataba de una fecha de suma importancia: se conmemoraba el primer centenario de la fundación de la Compañía. Por ello, insistimos en que el sentido y función de la *Comedia de San Francisco de Borja* se

encuentra tanto en el homenaje al virrey como en la auto celebración de la orden religiosa.

En el último capítulo, “La *Comedia de san Francisco de Borja*: texto y puesta en escena”, nos centramos propiamente en el análisis del comedia con el apoyo de los resultados de los capítulos precedentes. Ubicamos la pieza de acuerdo con sus características genéricas más sobresalientes y analizamos los procedimientos mediante los cuales se actualiza el tema histórico-hagiográfico adecuándolo — siguiendo el paradigma del príncipe católico— a las circunstancias político-panegíricas o, dicho de otro modo, al contexto cortesano que rodeó la representación; de hecho, por su inserción en el programa festivo de la entrada de un virrey, la *Comedia* puede ser leída como un festejo teatral cortesano. Siendo la fiesta pública cortesana el ámbito por excelencia de la concurrencia de discursos de todo tipo: artísticos, simbólicos, ideológicos, etc., mostramos además la manera en que algunos de éstos se utilizan como estrategias escénicas y comunicativas de la comedia: la arquitectura efímera y la tradición emblemática cobran gran importancia en el montaje, que además recurre a diversas tramoyas y maquinaria escénica, música y danza. Pretendemos comprender con mayor objetividad las interrelaciones entre todos estos elementos con base en el hallazgo de un breve pero interesante impreso anónimo que da cuenta de las circunstancias que rodearon la representación (asistentes, disposición del público, número de actores, vestuario, etc.): *Addición a los festexos, que en la Ciudad de México, se hizieron al Marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús*, el cual incluimos a manera de APÉNDICE.

I. LA DRAMATURGIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LA NUEVA ESPAÑA (1600-1640)

1. LA PROVINCIA MEXICANA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y SU MÉTODO PEDAGÓGICO

Escribía el padre jesuita Andrés Pérez de Rivas que hacia 1565 ya era conocida en Nueva España la fama que había adquirido la Compañía de Jesús, confirmada en 1540 por el papa Paulo III, en ministerio apostólico y materia educativa, y que:

quanto estas calidades eran y son mas relevantes, y de mayor estima; tanto mayor lástima, y sentimiento causaba de la nobilíssima Ciudad de México el no tener en aquel tiempo, quien se encargase de su cultura, y crianza para que no se malograsen las esperanzas de tan lucidas habilidades. Corrían riesgo de perderse tales ingenios por la grandeza de riquezas, y prosperidad de la tierra tan abundante de regalos, y plata (*apud* Florencia 1955: 189).

Para beneplácito de la “nobilíssima Ciudad de México”, después de varios infructuosos intentos¹ y gracias a la petición oficial firmada por el entonces virrey,

¹ Los motivos que impulsaron la petición de una comitiva jesuita en territorio novohispano fueron fundamentalmente dos: en un principio (entre 1541-1542), la solicitud se fundaba en su ministerio sacerdotal, pues para tal fecha —según apunta Pilar Gonzalbo— “eran desconocidos los primeros ensayos de colegios en Europa y Asia” (1990: 147); poco después, hacia 1554, se sumaría al motivo inicial el interés por tener un colegio administrado por la Compañía de Jesús. Entre los personajes que gestionaron o solicitaron miembros de la Compañía podemos señalar al obispo Vasco de Quiroga, en 1547 a través de un emisario (Diego Negrón o Negrete), y por segunda ocasión en 1551 de manera personal. También se abocaron al mismo fin el obispo de Yucatán, Francisco del Toral, en 1563, y Diego Chávez, obispo de Michoacán, en 1567. Posteriormente, Alonso de Villaseca, rico español avecindado en Nueva España, gestionó tres veces por intermedio de sus “agentes” en España el envío de una misión sin conseguirlo. Una breve pero completa reseña de estos intentos frustrados en Gonzalbo 1990: 147-150.

don Martín Enríquez, y el cabildo civil, la noche lluviosa de 27 septiembre de 1572² entró en la capital —cuidándose las sotanas entre agua y lodo— la comitiva enviada por el tercer general Francisco de Borja para fundar la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.

La Compañía se estableció en la Nueva España con un propósito fundamental, según se desprende de la carta de Felipe II al padre Manuel López, provincial de Castilla: coadyuvar en la evangelización de la población indígena. En efecto, la carta a la letra dice:

Venerable y devoto Padre Provincial de la Orden de la Compañía de Jesús, de la Provincia de Castilla: Ya sabéis cómo [...] encargamos á vos [...] señaládes y nombrádes algunos religiosos [...] para que fuesen [...] á atender en la instrucción y conversión de los naturales [de las Indias], y tenemos deseo de que también vayan a la Nueva España y se ocupen de lo susodicho (*apud* Pérez de Rivas 1896: I, 13).

Pero lo cierto es que, aunada al ministerio religioso, la carta del virrey y del cabildo expresaba claramente otra pretensión:

Nos ha parecido decir y representar a V. M. que los fervorosos operarios de la Sagrada Compañía, cumpliendo con las obligaciones de su apostólico instituto, serán de mucha utilidad en las ciudades recién fundadas, en particular en esta gran ciudad de México, cabeza de todo el reino, que necesita de maestros de leer y escribir, de latinidad y demás ciencias, cuales sabe muy bien V. M. son los de ella

² El anónimo autor de la relación jesuita de 1602, asienta con estas palabras la llegada: “Pasada, pues, la noche de los 26 de septiembre, día de San Cipriano y Justina, y amanecido el siguiente de los Santos Cosme y Damián, y publicada nuestra venida y secreta llegada, unos se quedaban espantados y los demás de buen entendimiento edificadas y agradados de que así hubiésemos huido la honra que se nos quería hacer, tanto más cuanto más público había sido el aparato que para nuestro recibimiento se había hecho, lo cual fue por ventura causa del general concurso de hombres y mujeres que nos venían a dar la bienvenida tan frecuentemente y a todas horas que ya parecía extremo de gusto de vernos en su tierra” (*Relación breve*: 7).

[los miembros de la Compañía] en Europa y en la cultura de los naturales y reducción de las naciones gentiles importantísimos (*apud* Gonzalbo: 1990: 149).

Dos años después de establecidos, en consonancia con la prohibición que el general Francisco de Borja “había hecho sobre este caso [de los colegios] para que hasta haber tomado bastante noticia de las condiciones y humores de los de esta ciudad y reino, no se ocupasen en este ministerio [la educación], a fin de que pudiesen mejor acertar en la crianza de los hijos, ganados los padres, y porque no pareciese que abarcaban mucho” (*Relación breve*: 25), y alentados por las continuas solicitudes de los vecinos,³ los jesuitas consiguieron apoyos económicos que permitieron iniciar la construcción de colegios, algunos de cuyos locales fueron destinados a clases públicas. El primero de dichos colegios⁴ fue el de San Pedro y San Pablo⁵ (que inició cursos para seculares en 1574), erigido en un solar donado por el acaudalado Alonso de Villaseca. Poco después, inauguraron otros colegios y en algunos casos administraron seminarios ya establecidos; posteriormente fundaron las misiones evangelizadoras en los territorios noroccidentales del virreinato.

Para 1574, fecha en que comenzaron las clases públicas del primer colegio, la Compañía de Jesús contaba ya con un método pedagógico (el *mos romano*, basado a su vez en el implantado en la Universidad de París) que había demostrado

³ Señala el anónimo autor de la *Relación breve* que: “Luego al principio de como aquí vino la Compañía, comenzó a ser solicitada de personas de buena intención y deseosas del bien común y buena educación de la juventud, para que los nuestros abriesen escuelas públicas, lo cual no pudieron hacer de propósito, así por la falta de maestros, como por la prohibición” (25) del tercer general de la orden.

⁴ Al hablar de colegios, debemos tener en cuenta que con este término los jesuitas se referían no precisamente a locales establecidos para la enseñanza, sino que se trataba de casas que debían mantenerse mediante rentas. Será hasta 1574 cuando este primer “colegio” inicie sus labores ya como centro de estudios, y a partir de esta fecha se harán diversas construcciones destinadas exclusivamente a acoger las diferentes clases lectivas (*cfr.* Gonzalbo 1990: 152).

⁵ El Colegio de San Pablo y San Pedro —al cual también se le llamó “indistintamente *Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Colegio Máximo de México*, [o] simplemente *Colegio de México*” (Díaz y de Ovando 1951: 11)— inició cursos públicos en 1574, pero su fundación data del 12 de diciembre de 1572 y su construcción formal de 1575 (Decorme 1941: 5-6); con el tiempo llegaría a ser “Habiendo sido este colegio Casa Matriz, especie de Universidad jesuítica para propios y extraños, centro intelectual y de ministerios, de donde irradiaron los Jesuitas a través de toda la Nueva España” (5).

cabalmente su eficacia.⁶ Este método fue el empleado en los primeros colegios y se caracterizaba por enfatizar el aprendizaje de la gramática latina; todo aprendizaje debía seguir un estricto orden progresivo que se apoyaba en repeticiones y en diversos ejercicios, así como en la lectura de textos clásicos previamente expurgados, con lo cual se procuraba la participación activa de los propios estudiantes en su educación. A partir de varias revisiones iniciadas por el padre Diego Laínez, y continuadas por Jerónimo Nadal, Francisco de Borja y otros destacados jesuitas (*vid.* González Gutiérrez 1997: 43 y ss.), el método romano y las experiencias de los otros colegios darían como resultado, en 1599, la famosa *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, que permitió a la Compañía el dominio de los estudios de lengua y cultura latina no sólo en la Nueva España⁷ sino en prácticamente toda Europa.

El método educativo jesuita definitivo, es decir, el condensado en la *Ratio* de 1599, se distinguió por ser un sistema que buscaba el perfeccionamiento de “la expresión oral y escrita, la creación, el estilo, la elocuencia...” (González Gutiérrez 1997: 49), y que procuraba un aprendizaje gradual en cada materia, por ello cada alumno debía someterse a un riguroso examen para acceder al siguiente grado o curso inmediato. El estudio de la gramática latina, “como instrumento idóneo para la expresión académica y de correcto razonamiento” (Gonzalbo 1990: 134), tenía que preceder el de la filosofía y de la teología. Todas las clases, principalmente las de humanidades, se reforzaban con diversas prácticas que perseguían fijar en los estudiantes cada concepto o conocimiento aprendido. Entre estos ejercicios podemos citar las siguientes: memorización y repetición de las lecciones, composiciones

⁶ Sobre las características del método pedagógico jesuita y su adaptación hasta llegar a la definitiva *Ratio studiorum*, así como su trascendencia en México, *vid.* Gonzalbo (1990: 123-157, y 2002); también Meneses (1988: 11-40).

⁷ A pesar de que el ministerio educativo de la Compañía en Europa se caracterizaban en no recibir “menores de siete años porque daban demasiado trabajo y molestias escasamente compensados” (Gonzalbo 1990: 137), en la Nueva España, dadas las condiciones, “los jesuitas novohispanos tuvieron escuelas elementales en casi todos sus colegios y ellos fueron quienes se encargaron de alfabetizar a la mayor parte de la población. En las ciudades con suficientes maestros, como México y Puebla, no recibían niños pequeños, sino exclusivamente a los que estaban por iniciar el estudio de la gramática latina” (159-160).

poéticas basadas en modelos previamente establecidos, debates y disputas entre los alumnos, convocatoria de certámenes, declamaciones y prácticas oratorias, esclarecimiento y creación de emblemas, enigmas, empresas, símbolos y, por supuesto, composición de diversas modalidades teatrales y su posterior representación.

2. REPRESENTACIONES TEATRALES EN LOS COLEGIOS JESUITAS

El teatro constituyó en los colegios de la Compañía de Jesús una de las actividades pedagógicas auxiliares más importantes y de gran vigor, en virtud de que contribuían al cabal cumplimiento de una de las principales metas de la orden en su ministerio educativo. Efectivamente, desde tempranas fechas, según se colige de numerosos documentos de la Compañía, se concibió al teatro como una excelente herramienta para la formación integral (académica y moral) de los jóvenes.⁸ Su principal finalidad era —en lo general— la misma de todo el sistema pedagógico jesuita: “enseñar a los demás todas las cosas que sean conformes con nuestro instituto, con el fin de que se muevan al conocimiento y amor de nuestro Creador y Redentor” (*Ratio studiorum*: Regla 1 del provincial⁹); es decir, “juntar virtud con letras”, o en otras palabras: formar personas virtuosas y académicamente competentes. En este sentido, el teatro resultaba más que adecuado, en tanto que

⁸ En completa consonancia con la Contrarreforma, el ideal de la Compañía de Jesús era contribuir en el reforzamiento de la Iglesia católica; para ello era indispensable formar intelectualmente a los clérigos, pues la corrupción de la Iglesia, se pensaba, era resultado de la ínfima preparación de los religiosos. La Compañía, entonces, impuso a sus primeros miembros una rigurosa preparación universitaria; posteriormente instituyó colegios exclusivos para formar futuros jesuitas, a los que pronto se sumarían colegios con estudios públicos, en parte como respuesta a los colegios administrados por protestantes. Así las cosas, “la Compañía de Jesús comenzó a promover escuelas como medio para santificar a los hombres. La importancia del conocimiento estribaba en que la piedad sería más útil al servicio de Dios si iba acompañada de la sabiduría” (Gonzalbo 1990: 128). Por ello mismo los primeros historiadores de la orden insistían: “entre nosotros la educación de la juventud no se limita a impartir los rudimentos de gramática, sino que se extiende, simultáneamente a la formación cristiana” (*apud* Gonzalbo: 1990: 129). De hecho, Loyola recomendaba que las lecturas en los colegios jesuitas estuvieran orientadas “al expreso propósito de inspirar en los estudiantes el servicio de Dios y el amor de las virtudes” (129).

⁹ Citamos por: *Ratio studiorum oficial 1599* [en línea]. *Vid.* información completa en la bibliografía. En cada cita se ofrecerá el número de la regla que la contenga; no se señalan números de página, puesto que el documento electrónico carece de ellos.

el código pedagógico de la Compañía de Jesús además “pretendía, desde sus comienzos, la tarea de combinar los dos objetivos de la literatura, que ya de antiguo se habían fijado con claridad [...]: entretener y enseñar, mezclar lo útil con lo dulce” (Arellano 1995: 25), de acuerdo con los preceptos horacianos.

2.1. ANTECEDENTES

El empleo del teatro como herramienta pedagógica, empero, no fue innovación jesuita. Era una práctica común de las universidades europeas (McKendrick 1994: 53; Arróniz 1977: 27) que, siguiendo el espíritu humanista, se apoyaba, “de modos variados, en la tradición teatral de la antigüedad greco-latina” (Hermenegildo 1994: 125).¹⁰

De tal suerte, como antecedente inmediato del teatro practicado por la Compañía de Jesús podemos mencionar al teatro escolar/universitario humanístico, también llamado neolatino,¹¹ que a diferencia del jesuita “se quedó en la imitación de los autores clásicos, especialmente, Plauto y Terencio [aunque también figuró Séneca]. Su finalidad era exclusivamente docente y se escribía para ser leído, rara vez representado” (González 1997: 58). Sin embargo, en los orígenes de la dramaturgia jesuita también convergieron dos vertientes teatrales más: el teatro medieval y el teatro religioso popular del siglo XVI. Del teatro medieval retomó la intención de adoctrinamiento y moralización, la temática religiosa y el uso abundante de la alegoría, en la tradición de las moralidades y los misterios (*vid.* Alonso Asenjo 1995: 16-19; Arellano 1995). El teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI, con el que coexiste, incidió igualmente en la dramaturgia jesuita, puesto que ésta compartió y recorrió —si bien con ciertos matices— el mismo camino de aquél:

¹⁰ Por su parte, Arróniz ha definido este teatro universitario con estas palabras: un teatro “que desde principios del siglo XVI venía haciéndose en las aulas universitarias por influencia indudable de la atención filológica a los autores latinos” (1977: 27).

¹¹ Efectivamente, Alonso Asenjo ha confirmado que: el teatro de colegio jesuita “es heredero y paralelo del teatro humanístico-universitario, también llamado neolatino, es decir, del que se representaba, en latín, a imitación del clásico grecolatino (más del latino que del griego) en las Academias y Universidades desde fines del siglo XV” (1995: 21).

primero hacia el desarrollo del auto sacramental y posteriormente al del teatro hagiográfico “que prepara los grandes espectáculos del siglo XVII” (*vid.* Alonso Asenjo 1995: 19-21). Posteriormente, ya en siglo XVII, el auge de la comedia nueva y el establecimiento del teatro comercial profesional propician la incorporación de varios elementos de carácter profano al teatro jesuita (McKendrick 1994).

Hechas estas consideraciones, podemos comprender que el teatro de los jesuitas, desde sus inicios, se configuró como una práctica teatral ecléctica que combinaba elementos cultos y populares (Alonso Asenjo 1995; McKendrick 1994);¹² que su público estuvo conformado por diversos sectores de la sociedad; que las situaciones que propiciaban las representaciones dramáticas, así como su auditorio, podían determinar las características de las mismas, y que al convivir con el teatro religioso de finales del siglo XVI y luego con el comercial (en sus modalidades religiosa y profana) del XVII recibiría su influjo, pero al mismo tiempo en sus recintos educativos se formaría un público afecto al teatro¹³ y, desde luego, en ellos se educarían futuros dramaturgos de la escena comercial (Alonso Asenjo 1995: 35-38), en el caso específico de España,¹⁴ y para los acontecimientos religiosos y civiles de carácter más solemne en la Nueva España.¹⁵

¹² Los acercamientos críticos más recientes al teatro jesuita tienen un interesante antecedente en Ignacio Elizalde, quien caracterizó esta práctica como: “Una tendencia ecléctica prevaleció en casi todas ellas. Una misma obra abarcaba la imitación clásica del drama humanístico —la tragedia de Séneca o las comedias de Plauto y Terencio—; la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas —debates, moralidades y misterios—, y las representaciones más íntimas de la dramática popular —entremeses, villancicos, églogas pastoriles, etc.” (1956: 294). Sin embargo, este autor consideró que las obras jesuitas “no dieron lugar propiamente a un nuevo género dramático, sino a un género inconfundible de producción escénica” (294). Aseveración tajante que ha sido matizada y reelaborada por la crítica contemporánea.

¹³ Ya Arróniz había recalado la importancia del teatro jesuita como un elemento clave que contribuyó a la formación, en España, de un público para el teatro barroco: “Que se nos perdone por insistir sobre este hecho que nos parece de capital importancia: la proliferación por toda España de colegios jesuíticos, a mediados de siglo, y el cultivo del teatro como forma pedagógica, es inmediatamente anterior al gran despertar teatral que venimos estudiando: Cervantes es un niño, Lope de Rueda lleva una vida nómada y oscura, y Lope de Vega no ha nacido aún. Podemos entrever en qué medida los colegios van a suscitar entre miles y miles de ciudadanos de la pequeña provincia un insospechado interés por la magia de las representaciones dramáticas” (1977: 30).

¹⁴ Al respecto Elizalde señaló: “A vista de las representaciones universitarias y de colegio [en España] se despertó la imaginación de los que fueron nuestros más geniales escritores y dramaturgos [...] En el mundo de Lope hay zonas enteras perfectamente cultivadas, en que se ve ahora muy claramente la mano de los jesuitas. En la dramática de Cervantes y Calderón hay también influencia de los colegios jesuíticos. Cervantes se jacta de haber sido el inventor de los personajes abstractos en las comedias. Si [...] estudió en el colegio de Sevilla [...] allí hubo de ver representar dos autos sacramentales y [...] comedias, en las cuales figuran

2.2. “PÍLDORA AÇUCARADA” Y “SERMÓN DISFRAÇADO”: EL TEATRO COMO COMPLEMENTO PEDAGÓGICO Y MORAL

Si bien en algún momento, por su filiación incuestionable, se le confundió con el teatro universitario humanístico,¹⁶ y aunque al principio varias de las piezas provenientes de éste se representaron prácticamente en todos los colegios jesuitas europeos,¹⁷ pronto la dramaturgia jesuita adquiriría sus notas distintivas, a la vez que se establecerían las normas que determinarían su creación y los momentos de su representación.

En la inicial visión pedagógica jesuita —compartida por la educación universitaria del siglo XVI— el estudiante tenía que alcanzar el ideal renacentista de “‘ser un hombre entre los hombres’, es decir, lograr la plenitud humana integral. Esto implicaba adquirir una serie de conocimientos, un modo de comportarse y un desarrollo específico de facultades humanas” (Alonso Asenjo 1995: 23). El teatro, por ser un género incluyente, permitía como ningún otro ejercicio la consecución de este ideal.

personas alegóricas y morales [...] La formación inicial de Calderón en el Colegio Imperial modeló su ingenio, apto para la disciplina escolástica que tanto resplandece en sus obras” (1956: 292-293). Sobre la influencia de los jesuitas en Calderón, específicamente en su autos sacramentales, *vid.* Marcos (1973).

¹⁵ Recuérdese que los teatros comerciales novohispanos estuvieron prácticamente dominados por los dramaturgos españoles, y que contados autores novohispanos, en el siglo XVII, tuvieron la suerte de ver representadas sus obras en aquellos recintos. No obstante, en fechas especiales era frecuente que autores locales representaran sus textos ente los miembros de la familia del virrey y otros distinguidos personajes de la jerarquía eclesiástica y civil.

¹⁶ Othón Arróniz alertó sobre esta cuestión: “No debe confundirse el teatro de los jesuitas con el teatro escolar” (1977: 27), y más adelante continuaba: “El teatro hecho por los jesuitas tiene muchos puntos de contacto con este teatro escolar, al grado que se le ha confundido y englobado con aquel en un importante estudio [se refiere al de García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo 1945]” (28).

¹⁷ Ciertamente, las primeras piezas que se representaron en los recintos educativos de la Compañía de Jesús en Europa no fueron creaciones originales. Se trataba de obras vinculadas a una corriente del teatro humanístico conocida como “el Terencio cristiano” (Alonso Asenjo 1995: 26). Esta vertiente dramática “comenzó su desarrollo en los mismo albores del s. XVI, en los territorios del Imperio Germánico y especialmente en los Países Bajos [...] se cultivan temas religiosos, tomados de la biblia y de la hagiografía; pero también tienen una presencia relevante antiguos *topoi*, como el de Hércules en la encrucijada. Con ello se quiere ayudar a los jóvenes, en un momento decisivo de sus vidas a asumir decisiones morales y religiosas y a tomar conciencia del momento en que vivían” (25).

La actividad dramática, ciertamente, implicaba —para lograr su cabal realización— la puesta en práctica de una serie de habilidades y disciplinas que contribuían a “lograr la *urbanitas*, desarrollar, con el dominio de la retórica, la *memoria*, ser hábil y elegante en la *elocutio*, en la *pronuntiatio* y en la *actio*” (1995: 23). Consecuentemente, la participación de los alumnos en estas manifestaciones literarias favorecía que logaran una mejor expresión oral y corporal, que agilizaran la memoria y que adquirieran capacidad para improvisar. Al mismo tiempo, en una época en que el acceso al libro impreso era difícil y costoso, los ensayos y explicaciones de la materia teatral daban pie a que el profesor abundara en ciertos “fragmentos, sentencias, frases hechas, giros y modismos de las producciones literarias de la Antigüedad”; en la explicación de sucesos y personajes históricos, de autores, pasajes y mitos de la cultura grecolatina, de “las finezas del estilo, ofrecer interpretaciones sutiles, proporcionar noticias y críticas útiles” (23). Estos prolegómenos de la puesta en escena significaban oportunidades valiosas para que los alumnos retuvieran en la memoria una lista de sentencias, apotegmas, acontecimientos históricos, nombres de personajes ilustres, en fin, de incrementar su bagaje cultural. En este sentido, los primeros dramaturgos de la orden concibieron el teatro como una especie de “píldora açucarada” (*cfr.* Alonso Asenjo 1995: 17), dulce, agradable y atractiva que posibilitaba más fácilmente la adquisición de nuevos conocimientos y habilidades por parte del estudiante.

En virtud de que la mayor parte de la comunidad estudiantil de los colegios jesuitas provenía de la clase aristócrata y acomodada de la sociedad novohispana,¹⁸ dichas habilidades y conocimientos serían de gran provecho: debido a su ascendencia estos jóvenes estaban destinados a cumplir —o por lo menos eso se esperaba— destacados cargos en la administración pública o en la jerarquía

¹⁸ No debe pasarse por alto, sin embargo, que en algunos de los colegios se recibió a niños pobres, e incluso en algunos lugares del virreinato novohispano “hubo colegios que recibieron a indios y negros, no como excepción, sino mayoritariamente; así sucedía al menos, de modo regular, en los colegios de Pátzcuaro y Veracruz, respectivamente” (Gonzalbo 1989: 3).

eclesiástica del virreinato.¹⁹ La educación adquirida en los colegios jesuitas, reforzada con diversas prácticas como el teatro, capacitaría a los estudiantes para desenvolverse como altos funcionarios, o a los futuros sacerdotes como perfectos oradores para mover desde el púlpito la conciencia de los fieles de sus parroquias e iglesias. Más aún, en una sociedad como la novohispana que poseía estrictos protocolos de comportamiento público, la adecuada modulación de la voz, el dominio del gesto y del movimiento corporal representaban —al igual que en la sociedad española de la época— “indispensable signo de distinción y pasaporte de prestigio” (Alonso Asenjo 1995: 24).

Además, los padres jesuitas encontraron en las representaciones teatrales otra cualidad: los temas y argumentos eran susceptibles de adecuarse a la finalidad de formación religioso-moral, en consonancia con la educación integral que perseguía el sistema jesuita. El teatro, entonces, era también un excelente medio para prevenir a los estudiantes de actividades que se consideraban perniciosas e inmorales como los toros, las apuestas, los bailes licenciosos; de vicios como el alcoholismo, o de pecados como la mentira, la lujuria, etc. En otras palabras, las pioneras obras jesuitas fueron consideradas una especie de “sermón disfrazado”, más retórica que acción dramática; se trataba de piezas que cumplían una función de aviso y advertencia de los jóvenes educandos para tomar la decisión adecuada —según los parámetros religioso-morales de la Iglesia católica— ante los retos que podrían enfrentar en un momento determinado (adolescencia y juventud) de la vida. Para

¹⁹ De hecho, son los propios cronistas de la Compañía quienes se encargan, sin ninguna falsa modestia, de “informar orgullosamente del origen aristocrático de los jóvenes asistentes a sus colegios y del desempeño en elevadas dignidades eclesiásticas y civiles de los exalumnos de sus aulas” (Gonzalbo 1989: 2-3). En efecto, los propios cronistas jesuitas escribieron dilatados apartados para exaltar sus colegios y sus destacados alumnos; tal es el caso del padre Andrés Pérez de Rivas, que, para que se conociera “la bondad, virtud y nobleza del árbol, por la bondad y suavidad de sus frutos [...] para que se conozca cuán generosa planta ó jardín de sujetos floridos en virtud y letras ha sido el lucido Seminario de colegiales de San Ildefonso de México”, mencionó en su crónica a “algunos esclarecidos mancebos [...]; los cuales salieron tan aprovechados en letras y virtud, que fueron dignos de ocupar puestos de grande lustre y dignidad [...] Otros en sangre muy ilustres y nobles [...] han ocupado gravísimos puestos y Sillas obispaes y arzobispaes [...] otros hijos y plantas suyas han gobernado Tribunales de la Santa Inquisición y Reales Consejos, así en las Indias como en España; otros muchos han conseguido dignidades y otras prebendas en Iglesias Catedrales de oposición, y muchos más en el santísimo estado de las sagradas Religiones [y] otro número [...] que quedándose en el siglo han florecido en virtud y letras, y con lo uno y lo otro han dado testimonios de que se criaron en el Seminario de esta Compañía de Jesús” (Pérez de Rivas 1896: I, 69-70).

hacer más accesible la comprensión entre los estudiantes de nociones como el pecado o el vicio, se emplearon abundantemente los personajes alegóricos. En las piezas de factura jesuita el mal, el vicio o la virtud siempre obtuvieron el justo castigo o recompensa. Por otro lado, dentro del código pedagógico de la Compañía, que implementó un sistema de recompensa al mérito y empeño académico, el teatro adquirió la categoría de premio, pues únicamente los alumnos más destacados de ciertas clases podían obtener permiso para participar en una puesta en escena.

2.3. EL TEATRO EN LA *RATIO STUDIORUM*

Si en la parte IV de las *Constituciones* se establecieron los lineamientos generales que sustentan el método pedagógico de la Compañía de Jesús, sería la *Ratio studiorum* el principal documento que desde 1599 condensó y sistematizó su código educativo. La *Ratio* tenía por objetivo organizar tanto los estudios inferiores (Ínfima, Media y Suprema Gramática, Humanidades y Retórica) como los superiores (Filosofía y Teología); especificar las funciones y atribuciones de los rectores, prefectos, profesores y bedeles; así como determinar las variadas actividades complementarias de humanidades, artes y teología, y las ocasiones en que deberían ponerse en práctica.

La *Ratio* ponía singular énfasis en las actividades complementarias de la educación. Las reglas generales de los estudios superiores e inferiores, así como las particulares de cada clase, dedican sendos apartados a regular los ejercicios adicionales, sus características y su periodicidad. A tal grado se incentivaba esta práctica, que en la Regla 3 del rector se asienta que éste debe distribuir su quehacer académico-administrativo de manera que “pueda fomentar y aumentar todas las ejercitaciones literarias” públicas y privadas.

La progresiva trascendencia que adquiere la práctica —primero esporádica y en pocos años habitual y generalizada— de representar piezas dramáticas en los colegios europeos de la orden provocó que desde fechas tempranas los rectores y

provinciales en cada región se vieran en la necesidad de establecer algunas normas en torno a esta manifestación artística. De hecho, en los precedentes de la *Ratio*, así como en las reglas particulares de los colegios, abundan capítulos enfocados en la cuestión del espectáculo teatral. La mayor parte de dichas disposiciones o recomendaciones fueron, en esencia, incorporadas y sistematizadas en la definitiva *Ratio*.

Una lectura atenta de la *Ratio* de 1599 arroja información relevante acerca del teatro y sus diferentes aspectos: géneros, temática, lengua, escenografía, personajes, actores, ocasiones, público, etc.; principalmente en las “Reglas del rector”, en las “Reglas comunes de los profesores de las clases inferiores”, pero más específicamente en las “Reglas del profesor de retórica”, en “las Reglas del profesor de humanidades”, en las “Reglas de los oyentes externos de la Compañía” y en las “Reglas de la academia de retóricos y humanistas”. A estas normas debía ceñirse oficialmente— aunque en la práctica no se cumplió a cabalidad— la producción dramática de la orden en la Nueva España durante el período que nos compete, e incluso hasta 1767, año de su expulsión.²⁰

2.3.1. DISPOSICIONES

De las varias instrucciones sobre el teatro, abordaremos primeramente las referentes a los géneros. Los términos que se citan en la *Ratio* para designar las piezas teatrales son: tragedia, comedia, égloga, diálogo, escena y breve representación. En efecto, en la Regla 13 del rector se determina que: “El argumento de las *tragedias* y *comedias*, que solamente deben ser latinas y no tenerse sino rarísimas veces, sea sagrado y piadoso”. Más adelante, en la Regla 16 se advierte sobre la obligación que tenía el rector de supervisar que el prefecto de la biblioteca dedicara un cuaderno o “libro” exclusivamente a registrar todo “lo que se presenta o escribe públicamente en el

²⁰ La *Ratio* se publicó por primera vez en las postrimerías del siglo XVI, 1599; tuvo una segunda revisión con ligeras modificaciones en 1616 (fecha de la edición que consultamos), y tras la restauración de la orden en el siglo XIX este documento fue reevaluado, con escasas adiciones, por el General Roothan en 1832.

colegio o fuera de él por los nuestros, a saber, *diálogos*, discursos, *versos* y *cosas parecidas*". El propio profesor de retórica podía ocasionalmente, de acuerdo con la Regla 19, "proponer alguna *breve representación*, *vg.* de una *égloga*, *escena* o *diálogo* a los discípulos", para después distribuir "los papeles entre los alumnos". De igual modo, en las Reglas de la academia de los retóricos y humanistas, se cita el teatro como uno de los tantos ejercicios sugeridos y se permitía que: "También con frecuencia [...] los mismos académicos tengan ya discursos, ya versos, ya declamaciones [...] ya escriban argumentos de *diálogos*, poemas, *tragedias*" (Regla 3). Otras disposiciones acerca de los géneros dramáticos se encuentran en las Reglas del prefecto de los estudios inferiores,²¹ y en las del profesor de retórica.²²

Considerar con detenimiento la definición y el alcance de tales denominaciones (tarea indispensable, qué duda cabe, para trazar el panorama general de la dramaturgia jesuita novohispana) rebasa los propósitos de estas páginas. No obstante debemos hacer algunos comentarios. Los términos bajo los cuales se nombran las piezas de naturaleza teatral obedecen al período de conformación de la *Ratio*: la segunda mitad del siglo XVI. Este período se distinguió sobre todo por ser una etapa de configuración de los géneros dramáticos, en la cual resulta difícil deslindar lo estrictamente teatral de otras prácticas que hacían igualmente uso de la voz y el gesto, y en la que aún los espacios del rito religioso y la celebración cívica eran comunes a la representación teatral; estas ambivalencias se traducen en la denominación de los géneros teatrales, y en tal medida alternan diferentes nomenclaturas para designar una misma forma dramática y aún otras modalidades literarias que eran susceptibles de ser escenificadas.

La lengua en que deberían estar escritas y, desde luego, ser representadas las obras era, por supuesto, el latín. Así lo establece con claridad la ya citada Regla 13 del

²¹ La Regla 35, por ejemplo, especifica que el prefecto recuerde oportunamente al superior acerca de "las distribuciones de premios, y las declamaciones, o el *diálogo* que entonces tal vez se tengan".

²² La Regla 15 del profesor de retórica permitía en los días de vacaciones algunas concesiones en los ejercicios y los estudiantes podían dedicarse a cuestiones "más recónditas, como los jeroglíficos, los emblemas, las cuestiones relativas al artificio poético, el epigrama, el epitafio, la oda, la elegía, la epopeya, la *tragedia* [...] y otras cosas parecidas, pero con moderación".

rector: las piezas “solamente deben ser latinas”; en absoluta consonancia con la Regla 8: “Cuide que en casa se conserve con diligencia entre los escolares el uso de la lengua latina: y de esta regla de hablar en latín no sean eximidos sino los días de vacación y las horas de recreo”.

Los temas de este teatro, en tanto herramienta que apoyaba la educación y la formación religioso-moral, tenían que estar apegados a disposiciones precisas. Específicamente la Regla 13 del rector determina la temática: “El argumento de las tragedias y comedias [...] sea *sagrado* y *piadoso*; y no se tenga entre los actos nada que no sea latino y *decoroso*”. A esta regla y desde luego el ser producto de una orden religiosa debemos, en principio, el hecho de que buena parte de la producción dramática de la Compañía de Jesús esté dominada por vidas de santos, temas de la Biblia o vinculados a celebraciones litúrgicas como la eucaristía o el nacimiento de Cristo, así como su intención predominantemente moral.

Respecto de la nómina de personajes casi no se dice nada, salvo la prohibición contenida en la varias veces citada Regla 13 del rector: “n[o] se introduzca *personaje o vestido femenino*”. De la lectura de la *Ratio* se desprende que los actores eran los propios estudiantes tanto internos como externos, y que, si no siempre, por lo menos en algunas ocasiones estaban obligados a pedir permiso para participar en una puesta en escena: “n[o] actúen en representaciones escénicas sin tener antes permiso de los maestros o del Prefecto del colegio” (Regla 13 de los oyentes externos de la Compañía).

Pero, ¿qué tipo de alumnos era el más indicado para integrar la doméstica y novel compañía teatral? Preferentemente los de la clase de retórica, dado que dicha materia, aunque “no se puede definir fácilmente con ciertos términos [...] dispone a la perfecta elocuencia, que comprende dos facultades principales, la oratoria y la poesía (y de estas dos se tenga siempre como primera parte a la oratoria) y no solamente sirve para utilidad sino que ayuda al ornato. Se puede decir en general que consta de tres partes principales: los preceptos del hablar, el estilo y la erudición” (Regla 1 del profesor de retórica). En esta definición y aclaración de

objetivos —resulta evidente— el teatro jugaba un papel determinante: apoyaba no sólo la adquisición —a través de la lectura y producción de obras dramáticas— de un estilo y variados conocimientos (erudición), sino que de igual manera favorecía el desarrollo de la memoria, el óptimo manejo de la voz y la adecuada expresión corporal.²³

Por lo que toca a las peculiaridades propiamente escénicas, es decir, espectaculares, de este teatro, preciso es mencionar que la *Ratio* abunda poco. La Regla 19 del profesor de retórica es la única que aporta algún dato conciso:

Podrá a veces el maestro proponer alguna *breve representación*, Vg. de una *égloga, escena o diálogo* a los discípulos en vez del argumento, para que después, distribuidos los papeles entre los alumnos, pero *sin ningún adorno escénico*, se represente la mejor de todas (el énfasis es nuestro).

No obstante, a partir de otras reglas es posible deducir que en celebraciones extraordinarias con nutrida asistencia externa se permitía el uso de “adornos y poesías, que algunos días más especiales se ponen en público” (Regla 3 del prefecto de los estudios superiores).

De lo anterior se colige que el teatro, atendiendo a sus espectadores, era de dos tipos: privado y público. El teatro privado —aquel que se representaba entre los alumnos y los profesores— consistía solamente en la recitación y actuación del texto, “sin ningún adorno escénico”, esto es, sin aparato o tramoya ni escenografía. En actos solemnes a los que asistía un público numeroso y diverso se aceptaba algún “adorno”. Poco se dice al respecto, no obstante, podemos aventurar —ateniéndonos a los testimonios documentales conservados— que en ese adorno se habrían

²³ Por estas razones, no debe extrañarnos que una extensa regla de las dirigidas a la academia de retóricos y humanistas incluya expresamente la creación de piezas teatrales como uno de los ejercicios más adecuados en la consecución de sus objetivos: “También con frecuencia [...] los mismos académicos tengan ya discursos, ya versos, ya declamaciones, o de memoria o improvisadas; [...] ya compongan emblemas e insignias de alguna materia determinada; [...] ya escriban argumentos de diálogos, poemas, tragedias” (Regla 3 de la academia de los retóricos y humanistas, el énfasis es nuestro).

considerado los decorados escénicos y tramoyas. El vestuario sí se empleaba, salvo las prohibiciones ya anotadas. Por otra parte, en las representaciones públicas se cuidaba que “la voz, los gestos y toda la acción del discípulo sea dirigida con dignidad” (Regla 32 del prefecto de los estudios superiores); indicación que bien pudiera juzgarse dirigida a un director de teatro.

Sin importar la modalidad teatral practicada (pública o privada), cada pieza tenía que ser antes supervisada con rigurosidad por uno de los maestros²⁴ o prefectos,²⁵ y en su caso corregida. Adicionalmente, debía llevarse un registro o memoria de toda la producción literaria tanto de alumnos como de los profesores.²⁶

Por último, el teatro también servía para mantener alejados a los alumnos externos e internos del vicio, las malas influencias y otras actividades perniciosas, entre las que se contaba, incluso, el teatro comercial: “*no los deje ir a los espectáculos públicos o juegos*” (Regla 41 de los profesores de las clases inferiores), “No vayan a los *espectáculos públicos, las comedias, los juegos; ni a los suplicios de los condenados; ni actúen en representaciones escénicas sin tener antes permiso* de los maestros o del Prefecto del colegio” (Regla 13 de los oyentes externos de la Compañía).

Estas fueron, en términos amplios, las reglas que organizaron la actividad teatral de la Compañía de Jesús tanto en Europa como en la América hispana. Andando el tiempo, dichas disposiciones se irían adecuando extraoficialmente (pues, hay que recordarlo, la *Ratio* se mantuvo vigente hasta el momento de la expulsión de la orden, en el siglo XVIII, de los territorios americanos dominados por España) a las particularidades de cada localidad. No en vano los jesuitas se distinguieron en

²⁴ “En *el aula o en el templo, ordinariamente cada mes, téngase un discurso más serio, o una poesía, o ambas cosas, ya en latín ya en griego; o una acción declamatoria, [...] pero no sin haber sido previamente examinada y aprobada* por el Prefecto de los estudios superiores” (Regla 17 del profesor de retórica).

²⁵ “Al mismo Prefecto haga entregar para su aprobación todo lo que vaya a ser declamado públicamente en casa y fuera por los alumnos de retórica y de las facultades inferiores” (Regla 3 del prefecto de los estudios inferiores).

²⁶ “Procure [...] anotar en un libro lo que se *presenta o escribe públicamente en el colegio o fuera de él por los nuestros, a saber, diálogos, discursos, versos y cosas parecidas, con la selección hecha por el Prefecto o por otro versado en la materia*” (Regla 16 del rector).

aquellos tiempos por adaptarse y adoptar muchas de las tradiciones sociales, culturales y literarias de las nuevas provincias fundadas.²⁷

3. DEL COLEGIO A LA PLAZA PÚBLICA

Cuando la Compañía de Jesús fundó su provincia en la Nueva España, su teatro ya había comenzado a experimentar cambios significativos. Su círculo de espectadores no era únicamente la comunidad de los colegios y su primigenia naturaleza de instrumento pedagógico y refuerzo moral se había desplazado —sin dejarlos por completo— hacia otros objetivos no menos importantes para la orden ignaciana.

Frente al teatro universitario, que se caracterizó por restringir las manifestaciones dramáticas a simple instrumento pedagógico entre un reducido número de espectadores cultos, la dramaturgia jesuita, debido en buena medida al rápido crecimiento de los colegios, que, por otra parte, amplió los ámbitos de influencia de la Compañía, se transformó en excelente “medio para difundir [sus] ideas”, hecho que redundó en la penetración ideológica de la orden “ya no en grupos selectos, sino en grandes áreas de la población” (Arróniz 1977: 28, 29).²⁸ De esta manera las prácticas académico-ceremoniales, los ejercicios literarios y muy particularmente los teatrales se expandieron fuera de los límites colegiales y se ofrecieron a nutridos públicos de diversa composición social sobre todo en celebraciones y fiestas.

²⁷ No debemos pasar por alto, sin embargo, que la propia *Ratio* permitía la adecuación del método de acuerdo con las costumbres locales: “Y como puede haber variedad según las regiones, los tiempos y las personas, en lo tocante al orden y las horas dedicadas al estudio, en las repeticiones, discusiones y otros ejercicios, así como en las vacaciones: lo que considerare en su provincia más conveniente al provecho mayor de las letras, indíquelo al Preósito General; para que finalmente se decidan los detalles para todo lo necesario, pero de manera que se acerque lo más posible al orden común de estudios de los nuestros” (Regla 39 del provincial).

²⁸ Arróniz tiene razón en considerar el teatro un medio excelente para la difusión del ideario de la Compañía, pero se equivoca al restringir su función a “instrumento pedagógico”, aunque no anda mal encaminado al señalar que el teatro jesuita fue “algo así como el primer método audiovisual en la enseñanza del latín” (1977: 29); aseveración que, sin embargo, merece hoy en día reelaborarse, pues el teatro no se centró en la enseñanza del latín, y su cualidad de método audiovisual encontró mejores objetivos en el seno de la celebración principal, aunque no exclusivamente, religiosa.

3.1. POLÍTICA DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO: PROPAGANDA Y AUTOEXALTACIÓN

La participación de los colegiales y de los miembros de la Compañía de Jesús en las manifestaciones festivas de los núcleos urbanos permitió el desarrollo progresivo de una interesante *política del espacio*, “es decir, de unas técnicas de ocupación y vertebración simbólica de los espacios públicos” (Rodríguez de la Flor 1991: 223).²⁹ Dicho de otra manera, la orden de Loyola despliega —consciente y sistemáticamente— fuera de los colegios “todo un campo de actividad [...] hacia un público potencial[mente receptor]” (223). Su misma naturaleza de orden religiosa con carisma pedagógico circunscribía, en principio, su acción al espacio físico de colegios, seminarios e incluso iglesias. Sin embargo, al amparo de numerosas celebraciones, la Compañía desbordó sus límites propios y llevó a las áreas públicas un sinnúmero de actos académicos y ejercicios literarios. Fechas importantes de los colegios como el inicio y fin de cursos, graduaciones, festividades del calendario litúrgico, patronales y celebraciones particulares de la Compañía favorecieron la realización de mascaradas, procesiones, certámenes y representación de obras teatrales no sólo en el espacio escolar, sino también en las iglesias, calles y plazas. Al mismo tiempo, la Compañía procuraba que la sociedad mantuviera un sentimiento de participación en las solemnidades efectuadas en sus espacios privados.

Las festividades del orden civil (arribo de virreyes, celebraciones de cumpleaños, nacimientos de la familia virreinal y real, entre otras) y otras de la Iglesia de carácter más solemne (Corpus, beatificaciones, canonizaciones, llegada de altos funcionarios eclesiásticos, de reliquias, etc.), también dieron oportunidad a que los ingenios más

²⁹ La propuesta de *política del espacio* es empleada por Rodríguez de la Flor para referirse a la manera en que la Universidad, “potente aparato ideológico” o en términos modernos “una superestructura” (1991: 223), utiliza y se apodera de los espacios públicos —ámbitos que esencialmente no le son propios— para lanzar múltiples mensajes simbólicos que incidan en el cumplimiento de sus objetivos. Retomamos esta propuesta porque, como veremos en este trabajo, la Compañía de Jesús también hace uso de una política del espacio similar en aras de lograr metas bien definidas.

notables de la Compañía exhibieran sus cualidades como oradores, poetas, dramaturgos y diseñadores de programas iconográficos. De hecho, en varias de estas ceremonias los jesuitas tuvieron una destacada participación, y en otras lograron tomar el mando de la celebración; en otras palabras, dichas ocasiones fueron propicias para que se revelaran como consumados organizadores y promotores de actos festivos.

Con esta política del espacio en sus dos vertientes: desplegar su actividad a los ámbitos públicos e incorporar a la sociedad en sus actos y espacios particulares, la Compañía de Jesús amplificaba sustancialmente su área de influencia. En efecto, echando mano de un codificado sistema y aparato ceremonial, ya fuera en celebraciones de tipo religioso o civil, se consiguió —en términos simbólicos— ofrecer “la esencia de esta institución y [lograr la] proyección imaginaria que desea[ba]” (Rodríguez de la Flor 1991: 223).

En este sentido, las actividades públicas de la orden tenían otras finalidades que nos interesa particularmente poner de relieve: la propaganda y la auto exaltación. Mediante todas estas acciones festivas públicas y privadas se hacía alarde del perfeccionamiento académico y moral de los estudiantes, que confirmaba las bondades del método pedagógico jesuita. Al mismo tiempo, dichas prácticas, sobre todo las efectuadas fuera de los colegios y las que tenían un amplio y diverso público, pretendían atraer nuevos estudiantes y candidatos a novicios, pero también demostraban la consolidación, en la Nueva España, de la orden como institución religiosa y educativa, y atraían futuros benefactores.

4. INTERRELACIONES DE TEATRO Y FIESTA: ESPACIOS COMPARTIDOS

Durante el siglo XVII, el teatro y la fiesta se perfilan como manifestaciones culturales con autonomía, espacios y características propias y definidas.³⁰ No obstante, a lo

³⁰ Es precisamente en este período que se separan nítidamente “el espacio lúdico de la fiesta del espacio lúdico de la representación” (Díez Borque 1986: 18). Esto es: con el surgimiento de actores profesionales y el

largo de ese siglo, ambas prácticas conservaron puntos de contacto como la actuación/representación, los decorados/artefactos efímeros o el vestuario/galas-joyas cortesanas, es decir, elementos predominantemente visuales y de una inherente teatralidad que determinaron su convergencia como espectáculos organizados para ser vistos y admirados (Díez Borque 1986: 18). Bajo esta óptica, el festejo favoreció que distintos ámbitos como las calles, las plazas, las iglesias, los colegios e incluso los conventos se transformaran en escenarios del espectáculo teatral; que distintos géneros literarios no teatrales y otras expresiones lúdicas propias de la fiesta hayan sido susceptibles de ser escenificadas; o que se experimentara y fortaleciera la puesta en escena de los géneros canónicos incorporando formas o elementos privativos de la solemnidad cortesana y del festejo popular.

4.1. “QUE ERA LA COSA MÁS NUEVA Y SINGULAR QUE SE AVÍA JAMÁS VISTO”: PIEZAS Y REPRESENTACIONES JESUITAS EN CELEBRACIONES NOVOHISPANAS

Resulta patente que buena parte de las piezas que crearon y representaron los padres de la Compañía de Jesús estuvieron vinculadas a las celebraciones que incumbían directamente a la orden y en muchos casos a los festejos generales del virreinato. Aunque son pocas las obras conservadas, variados testimonios impresos y manuscritos, entre los cuales se cuentan las cartas anuales, las crónicas fundacionales, las historias de la orden, las relaciones de festejos y otros informes o documentos de índole académico-administrativo, proporcionan copiosos datos sobre obras teatrales y su puesta en escena en circunstancias festivas.

El año de 1578 sería determinante para la orden ignaciana. En tal fecha arribó a la Nueva España una remesa de reliquias (215 en total) enviada por el papa Gregorio

establecimiento de espacios exclusivos —corrales, casas de comedias o coliseos— para su desarrollo como espectáculo y negocio, el teatro adquiere autonomía propia y se aparta de los ámbitos de la ceremonia y la liturgia, de la fiesta cívica y religiosa.

XIII a la Compañía.³¹ La llegada de tan significativo obsequio papal propició impresionantes festejos jesuitas cuya magnitud y trascendencia han quedado asentadas en las principales crónicas de la Compañía, y especialmente en la *Carta del padre Pedro de Morales*,³² relato que da cuenta puntual de la celebración. El padre Morales, sin duda, era consciente de la trascendencia de esta fiesta religiosa, y dedicó insistentes pasajes de la relación a enfatizar su relevancia y su carácter de cosa “más nueva y singular que se avía jamás visto” (Morales 2000: 7).

La solemne y ostentosa fiesta pública motivó la representación de numerosas piezas breves acompañadas de danzas y música. Junto a estas obras se puso en escena una mayor: la *Tragedia del triunfo de los santos*, que aludía directamente al acontecimiento festejado y causó fuerte impacto en los espectadores. La obra constituyó —en palabras de su más reciente editora— la “parte central” de aquellas “solemnes celebraciones” (Mariscal 2000: xxxvii).

Esta fiesta significó el comienzo de una destacada y continua participación de la Compañía en la vida cultural, cívica y religiosa novohispana, a la vez que ocasión adecuada para implementar diferentes estrategias de su política del espacio.³³ A pesar de que con anterioridad a 1578 los jesuitas ya habían tenido oportunidad de llevar a cabo otros actos públicos vinculados al ámbito académico, la magnitud y

³¹ Desde 1575, el papa Gregorio XIII, “noticiado de el fruto grande, que los de la Compañía iban haziendo en ambas Indias Oriental, y Occidental, y de la sangre, que en ellas avian derramado, por la predicación de el Evangelio” (Florescano 1955: 333), expidió un breve mediante el cual facultaba al padre Everardo Mercuriano, entonces general, para elegir de las iglesias romanas decenas de reliquias y enviarlas en su nombre a la novísima Provincia Mexicana, “para que se introduxese en los recién convertidos la adoración de los Santos, con el culto de sus preciosas reliquias” (1955: 333), en clara consonancia con el espíritu tridentino. El primer intento, no obstante, se vio frustrado por un naufragio cerca del puerto de San Juan de Ulúa.

³² La *Carta* ha sido modernamente editada por Beatriz Mariscal Hay (2000), y constituye un singular testimonio de los actos festivos de carácter religioso en la Nueva España de finales del siglo XVI. Su autor, el jesuita Pedro de Morales, es prolijo en la descripción de los relicarios y de los arcos triunfales erigidos en tal ocasión. La relación de la fiesta incorpora también el texto de la *Tragedia del triunfo de los santos* que —señala Mariscal— “se representó como culminación de las festividades” (2000: xviii).

³³ De hecho, la celebración contó con una cuidada y premeditada organización. Los jesuitas eran conscientes de la importancia que revestía el festejo y “no podían jugar sus cartas fuertes —comenta acertadamente Arróniz— a una fiesta improvisada, o no suficientemente estudiada en todos sus detalles. Por ello dedicaron un año a la preparación de la misma. La erección de cinco arcos triunfales colocados a los largo del trayecto que seguiría la procesión; la impresión de sumarios de las reliquias, la publicación de un cartel literario con siete certámenes [...], todo esto fue sólo parte de los preparativos para lograr: ‘la mayor fiesta, majestad y pompa que en esta ciudad de había visto jamás, en recibimiento de virreyes, ni en fiestas ni regocijos públicos suyos’” (Arróniz 1979: 159).

positiva valoración del festejo por la llegada de las reliquias destacaron y fueron reiteradas en casi todas las crónicas e historias posteriores de la orden.³⁴ Durante el último tercio del siglo XVI³⁵ y la primera mitad del XVII, la Compañía de Jesús sería la principal protagonista de otras notables fiestas que confirmarían su indiscutible presencia en los ámbitos político, educativo y cultural del virreinato. En todas esas festividades, las prácticas escénicas constituyeron un aspecto recurrente, complementario, y, a veces, parte medular y culminación de la celebración.

4.1.1. EN SOLEMNIDADES RELIGIOSAS

Un número considerable de piezas de la dramaturgia jesuita se produjo alrededor de celebraciones de carácter religioso. El calendario litúrgico favoreció la puesta en escena de obras para Corpus Christi, epifanía, navidad y fechas del santoral. La dedicación de templos también estuvo acompañada frecuentemente de piezas piadosas de breve y mediana extensión como coloquios, diálogos, autos, etc.

La novena por la epifanía de 1600 coincidió con la conclusión de la iglesia del Espíritu Santo en la Puebla de los Ángeles, que fue aprovechada para la colocación de algunas reliquias enviadas desde Roma. Los jesuitas de esta ciudad realizaron diversos actos para festejar los dos acontecimientos: concursos literarios, teatro, procesiones, repique de campanas, juegos de cañas y sortijas. En el mismo recinto del templo se llevaron a cabo la entrega de premios y después de la misa se representaron breves piezas acompañadas por música y danzas:

Antes de comenzar el coro a officiar la Missa, dos Angeles aderezados curiosa y costosamente, puestos a los dos cantos del retablo fueron corriendo las cortinas como lo pedia la musica, y mostrando al Pueblo la imagen que descubrían

³⁴ En la *Relación breve* de 1602, por ejemplo, el anónimo autor aclara que: “me ha parecido para perpetua memoria y edificación hacer memoria de la solemnidad con que [las reliquias] fueron colocadas” (35).

³⁵ Una reseña de las fiestas realizadas y piezas teatrales representadas desde la llegada de los jesuitas hasta el fin del siglo XVI puede consultarse en Arróniz 1979, Johnson 1941, Quiñones 1992, Gómez Robledo 1954, Rojas Garcidueñas 1973.

ganaron la atención de todos por la hermosura y belleza, que mostraba la Reyna del Cielo en su pintura. Acabada la Missa se comenzó vna representación, que para este tiempo estaba apercebida, que por ser a tan propósito de la fiesta, acompañada de muy ordenadas danças y suavidad de Musica, fue de muy particular gusto a los oyentes... El lunes en la tarde se dieron los premios [...] Acompañose el dar los premios con vna curiosa representacion, y vna ingeniosa dança, y vnas declamaciones (*apud* Johnson 1941: 23).

Entre 1600 y 1602, los estudiantes indígenas del Colegio de San Gregorio participaron en la celebración del Corpus con un auto eucarístico bilingüe: español y náhuatl. La excelente dicción de los actores y su buen desenvolvimiento escénico provocó admiración entre los espectadores, quienes solicitaron que la obra se representase de nueva cuenta:

no se podía persuadir a que fuesen indios en la pronunciación española porque no solo en el lenguaje natural sino en el castellano era la pronunciación tan buena, la acción y viveza en el recitar tan afectuoso y la suavidad en la música que así de los mismos recitantes como de el coro de los mismos naturales que respondía tan acorde y conforme en una y otra lengua, que movieron a suspensión al auditorio que fue copioso no solo de indios mas también de españoles los cuales estaban admirados de ver lo que nunca pensaron hablar los niños que les hazian llorar y cantar tan bien que los tenían suspensos y fue tanto lo que gustaron que hizieron instancia para que se tornasse a recitar otro día, como se hizo (*apud* Johnson 1941: 24).

En 1610, llegó al virreinato un correo notificando al virrey marqués de Salinas la beatificación del fundador de la Compañía, Ignacio de Loyola. Como era de esperarse, los jesuitas se dieron a la tarea de organizar solemnes festividades que coincidieron con la dedicación de la iglesia de la Casa Profesa. Durante nueve días las calles se adornaron con arcos de triunfo, altares y luminarias y fueron ocupadas

por procesiones acompañadas de música; desde cada iglesia y convento se repetían lo repiques concertados de campanas, y miembros de las principales órdenes religiosas tuvieron a su cargo los sermones. Inmediatamente después de la primera misa comenzó un desfile de carros triunfales, significando cada uno las victorias espirituales de Ignacio. La misma ruta tomó la procesión; a intervalos se previnieron tablados en los cuales se declamaron versos laudatorios y se representaron los “triumfos” del beato por los mismos integrantes del desfile de carros triunfales. Por ocho días, después de cada misa matutina se representaron coloquios alegóricos con música que sólo duraron media hora:

comenzaron á hablar las virtudes que estaban puestas en tres tablados pequeños pero eminentes y bien aderezados [...] Estas eran la Caridad, en traje de viñadera, y en traje de labradora la Fe; la Esperanza, en traje de hortelana, por las flores; la Fertilidad de la Iglesia, en traje de frutera, por las frutas que le causan estas virtudes; la Obediencia en traje de pescadora en las obediencias del mar: la Paz del alma, en traje de cazadora, adquirida por la destreza en el arco; á la Caridad, acompañaba José con sus espigas; á la Esperanza, Isaac, que fue la esperanza de sus Padres; á la Fertilidad, Abraham, como padre de muchas gentes; á la Obediencia pescadora, Tobías con su pez; á la Paz, Jacob, pues la alcanzó del Amoreo con su arco. Todos tenían bufetes de plata para sus empresas, como el racimo, las espigas, el cabritico de plata, etc., haciendo todas sus ofrendas al Señor [...] Todo esto estaba acompañado con variedad de músicas, que hizo la acción más apacible, y apenas llegó a media hora (Pérez de Rivas 1896: I, 255).

En los oficios litúrgicos vespertinos, del mismo modo se representaban, aumentados significativamente, los triunfos del santo que se habían desarrollado tanto en los carros como en los tablados callejeros de la procesión:

Á la tarde se hallaron los cinco triunfos, representando por espacio de hora y media, y desenvolviendo más á la larga lo que con brevedad habían hecho y

representado en la procesión. Respondía la capilla de la música á sus tiempos, á lo que los personajes decían con excelentes villancicos y letras cosa que admiraba y suspendía mucho y causaba notable devoción. Estaban puestos con mucha correspondencia por los pilares de la Iglesia muchos y muy ingeniosos jeroglíficos en pintura, y poesía en tarjas escogidos, aludiendo á lo que los triunfos decían (1896: I: 255-556).

Los coloquios alegóricos se presentaron con alguna variación, pero siempre se apreciaron “la tramoyas devotas muy á propósito de la fiesta y vida del santo”, y en los triunfos “la excelencia de la poesía y variedad admirable de la música que sonaba entreverada, riqueza de adorno y gran hermosura de los niños, como unos ángeles” (257).

Pocos años después encontramos otras noticias sobre piezas teatrales incluidas en el programa de celebraciones religiosas. Quizá con motivo de la fiesta de San Gregorio, en 1617 los estudiantes indígenas del colegio del mismo nombre dispusieron dos coloquios en castellano como parte de la procesión: “hicieron en mitad de la calle vn colloquio en español los niños indios, tam bien recitado y pronunçiado, que agrado mucho; iba delante la musica de la capilla [...] Llego la procesión a vn altar [...] y alli reçitaron otro colloquio nuestros estudiantes” (*apud* Johnson 1941: 28).

La carta anual de 1620 refiere los detalles del festejo realizado con motivo de la beatificación de Francisco Javier: mascaradas, pirotecnia, música, procesiones y por lo menos dos obras dramáticas. Una comedia de “algún santo” encargada a Juan Ortiz de Torres y otra escenificación de un duelo burlesco entre un lusitano, un chino, un japonés y un navarro ante un juez y dos oficiales que dieron el triunfo al navarro como defensor de la verdadera fe, frente a los otros que simbolizaban la difusión de religiones erradas.

Apenas dos años después, la provincia mexicana de la Compañía celebró con gran lujo y esplendor la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier. De estas

festividades se han conservado por lo menos dos relaciones manuscritas que dan puntual cuenta de los programas organizados en Puebla y México.³⁶ Ambos textos ofrecen valiosos datos sobre las piezas que se representaron; no obstante, por la variedad que aportan nos referiremos particularmente a los festejos de la capital.

La celebración se llevó a cabo en la iglesia de la Casa Profesa e incluyó procesión por las calles aledañas; exhibición de fuegos artificiales (toros, castillos, serpientes, leones y gigantes); una complicada mascarada que incorporó a las cuatro partes del mundo, los cuatro elementos, numerosas ciudades, arcángeles y santos; construcción de arquitectura efímera (arcos, altares y varios carros triunfales, principalmente), y diversas funciones teatrales. A la par de la puesta en escena de comedias y coloquios de materia hagiográfica, se representaron singulares obras con participación de actores reales y otros figurados por estatuas y maniqués móviles. En todos los casos la música y el decorado escénico cobraron mucha relevancia. Debido al considerable número de piezas, haremos una selección de las más sobresalientes y representativas.³⁷

A la entrada de la casa del marqués del Valle, se erigieron dos altares y junto a ellos un tablado donde se representó un coloquio con pasajes de las historias de los dos santos; el tablado estaba “cubierto de alfombras y todo él, lleno de muchos animales hechos tan artificiosamente que meneaban los pies y manos como si fueran vivos entreteniendo con gran gusto a la gente”; todo acompañado de “muy buena música”.

Más adelante, la procesión llegó a un arco triunfal a cargo del Colegio de San Ildefonso. En la parte de en medio, entre “jeroglíficos correspondientes a los

³⁶ Ambas relaciones se localizan actualmente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de España. Llevan por título: *Relación de las fiestas que se hicieron en esta Ciudad de México en la canonización del Glorioso San Ignacio y San Francisco Javier en 26 de noviembre de 1622 y por todo su octavario*, y *Relación breve de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de la Insigne Ciudad de los Ángeles ha hecho por la canonización de San Ignacio, su patriarca y fundador, y de San Francisco Xavier, apóstol del Oriente y del beato Luis Gonzaga* (1623). Una copia fotostática de los originales manuscritos se encuentran en la Biblioteca del Seminario de Cultura Literaria Novohispana, y fue obtenida por el Dr. Alejandro González Acosta.

³⁷ Un estudio más amplio de estas fiestas puede verse en nuestro artículo “Teatro y prácticas escénicas en la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier (México, 1622)”, en prensa.

cuadros”, se colocó “un cuadro grande en que estaba el asalto de Pamplona pintado muy al vivo”. A ambos lados de este cuadro se construyeron, como parte de la estructura del arco, “dos a modo de balcones volados con sus almenas”. Estos balcones sirvieron de escenario elevado, como si del típico balcón del corral se tratara, para la representación de un coloquio “al vivo [de] a queste asalto” de Pamplona; es decir, un pieza realizada por actores reales. En los balcones estaban ocultos numerosos actores, no sabemos si profesionales o estudiantes de los colegios jesuitas, en traje de soldado, quienes al paso de la procesión salieron de una y de otra parte, “acometiéndose al son de cajas y pífanos, disparando sus escopetas [y] derribando a San Ignacio, que hecho capitán apareció allí”; en seguida aparecieron otros “dos caballeros armados con lanzas en las manos y acometiéndose de carrera se pegaron fuego despidiendo de sí gran suma de tiros y cohetes”. En la otra fachada del arco se colocaron también pinturas y jeroglíficos acerca de la vida de Francisco Javier, y se escenificó otro coloquio “no inferior al pasado”.

Uno de los ejemplos más interesantes sobre la tramoya vinculada a la arquitectura efímera, las *apariencias* y el uso de figuras de bulto, o sea, estatuas, alternando con personas reales como actores, se llevó a cabo frente a la segunda puerta de la Casa profesa. Para tal efecto, se levantó una construcción de tipo piramidal integrada por “tres teatros en forma triangular formando dos como colaterales en orden de arquitectura”, todos ostentosamente adornados con telas y loza de China. En medio de cada tablado o teatro se colocaron “tres figuras —es decir, estatuas— que mostraban ser ilustres salvadores del pueblo de Dios que fueron Gedeón, José y Sansón”. Cada figura se presentó de la siguiente manera: en los teatros colaterales se ubicaron sentados en sillas profusamente ornamentadas: “Sansón con una quijada en la mano [y] Josué con el sol en la mano y sobre la urna en el hueco de la portada de el medio estaba José”. Estas figuras entablaron una discusión —probablemente los prestadores de la voz se encontrarían ocultos— para determinar quién era el mejor y se habían asemejado más a Cristo. El resultado era obvio: los santos canonizados salían triunfantes; los argumentos eran los siguientes: “si Gedeón capitaneó al

pueblo de Dios, San Ignacio fue capitán deste lucido ejército de la Compañía, y si el otro con una quijada en la mano hizo tanto destrozo en los enemigos, San Ignacio con un Jesús en la suya, conquistó el mundo, y si Sansón tenía su fortaleza en los cabellos, San Francisco Javier en sus generosos pensamientos no le fue inferior”.

En la parte superior del tablado central “estaba formada una gloria donde se mostraba mucha diversidad y multitud de ángeles por entre las nubes, unos con instrumentos músicos en las manos y otros con incensarios de plata que movían con mucha gracia”. No se anota con exactitud si estos ángeles eran niños o muñecos articulados, pero cabe pensar en ambas posibilidades. En los tablados laterales, en tramoya de “nube volantona”, apareció “la Fama [tocando] con su trompeta ricamente aderezada”; al momento del descenso iba declarando el triunfo de los santos, y a su llamado, para ratificar el hecho, “apareció también la Verdad ricamente aderezada, sembrado todo el manto de joyas”. Mientras estas figuras alegóricas hacían su entrada, “se iban corriendo unas cortinas y apareciendo [...] los retratos de los santos canonizados”, que previamente se había dispuesto en los tablados laterales. A continuación, por el tablado central surgió en otra tramoya de nube “un niño hermosísimo que representó el Salvador”, quien confirmó la santidad de Ignacio y Francisco Javier.

La mascarada, constituida por más de quinientas personas entre jóvenes estudiantes de los colegios jesuitas y nobleza, ofrecía una imagen triunfalista de los santos y en consecuencia de la Compañía de Jesús. Las cuatro partes del mundo (África, Asia, Europa y América), el mundo natural a través de los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego), numerosísimas ciudades donde hicieron labor apostólica los canonizados, así como entes celestiales (ángeles, arcángeles y santos) se reunieron en nueve “coros” y un triunfo, para pregonar y ratificar la llegada de los insignes jesuitas a los altares de la Iglesia.³⁸ La peculiaridad de esta máscara radica

³⁸ En la relación se lee una síntesis de la mascarada: “Acabado esto, comenzó a pasar un triunfo de los santos en modo de máscara pero sin llevar ninguna en todo el acompañamiento y esta fue la causa de ser tan lucido por ir todo con el rostro descubierto y por ser conocido cada uno quiso aventajarse. Fueron los deste acompañamiento más de quinientos, tomaron por asunto sacando nueve coros de los ángeles en nueve carros

en que varios de los personajes que participaron en ella cumplieron, después, la función de actores principales de piezas dramáticas de breve y mediana extensión. La primera de las obras cortas tuvo lugar al siguiente día (lunes) de realizada la mascarada en el refectorio o comedor de la Casa profesa, en cuyo crucero se había dispuesto con antelación un tablado o escenario “para las danzas y coloquios destes días”. Sobre el tablado apareció la América, en realidad una alegoría de la Nueva España, luciendo el rico vestuario que había usado en la mascarada: ornamentada tilma, joyas preciosas, “cacles de terciopelo blanco y carmesí bordados de perlas, broches y piezas de oro”, “tiara imperial al uso de la tierra, guarnecida de perlas, broches y piezas grandes engastadas junto con muchos diamantes, rubíes y esmeraldas, haciendo todo labor y proporción. Llevaba encima [de la tiara] formada un tunal de oro y plata, y encima un águila de oro en que iban engastadas gran suma de piedras; aprecióse esta tiara [...] en treinta mil pesos”. La América se sentó en un un “sitial de brocado”, al mismo tiempo que entraba su acompañamiento: ocho reyes indígenas ataviados a su usanza, que también habían desfilado en la mascarada como parte del antiguo imperio mexicano. La América inició un parlamento en náhuatl conminando a los reyes indígenas a celebrar a los santos; irrumpió un paje que “en nombre de todo el auditorio le pidió hablase en castellano”. En seguida, al son de la música los reyes iniciaron unos diálogos en los que reconocían “lo mucho que esta tierra debía a los santos y a su religión”. A continuación realizaron una danza o tocotín; concluyó esta “danza con un modo de guerra de unos con otros que amagándose con arcos y flechas, parecía se tiraban con ellas y dando en los arcos al compás del instrumento acabaron esta mudanza ofreciendo de dos en dos arcos y flechas a los pies de los santos”.³⁹ Los días siguientes de la octava, sin falta al

triumfales sin otro que iba por remate en que iban los santos, cada coro llevaba su aplicación a los dos santos repartieronse estos coros en las cinco clases de la Trinidad y en los tres de artes y en el Colegio Real de San Ildefonso” (foja 7).

³⁹ Probablemente para quien ha leído las loas del teatro sacramental de Sor Juana resulte familiar esta descripción. En efecto, la loa que hemos comentado presenta, en ciertos aspectos, varias similitudes con la loa del *Divino narciso*. Evidentemente no comparten el carácter sacramental, pues fueron ideadas para situaciones diferentes. Sin embargo, coinciden en la presencia de personajes como América y los indígenas; en el *Divino Narciso*, el enfrentamiento entre españoles e indígenas; en esta pieza, entre los mismos indígenas; en amplios

finalizar la misa, los personajes principales de cada carro o coro de la mascarada representaron breves piezas y danzas: una mezcla de baile, música y acción entre personajes históricos, bíblicos, mitológicos, celestes y alegóricos entre lo que podemos citar a los santos, los continentes, las virtudes, los vicios, Hércules, los cuatro elementos, ángeles...

Tres años después, en 1623, la Compañía se aprestaría a celebrar con gran derroche la beatificación de su tercer general, Francisco de Borja. Para tal efecto, se recurrió al cabildo de la ciudad, que determinó la organización del festejo con luminarias y una comedia —representada por actores profesionales— fundada en la vida de Borja. Los comisarios de la fiesta informaron la necesidad de hacer dos comedias, porque una no era suficiente para representar la vida del beato:

Se junte el cabildo mañana lunes quince de setiembre a las nueve de la mañana para tratar y resolver y determinar en razon de lo pedido por los padres de la compañía de Jesús y en la celebración y demostración de regocijo por la canonización (*sic*) que su santidad hizo en el santo francisco de borja de su religión y que esta ciudad se sirviese de hacer alguna demostración de alegría en consideración de haberlo hecho otras veces en semejantes ocasiones [...] conformandose con el estado presente y necesidad que tienen sus propios se acuerda que el dia de la celebración del santo se pongan luminarias generales [...] y para el día que señalaren los padres se haga un acto de representación de comedia de la vida del santo con el ornato y lucimiento que se pueda en la calle de la casa profesa haciendose tablados para la representación y donde asista su excelencia real audiencia ciudad y religiosos...

Fernando Carrillo comisario de la fiesta [...] dijo que [...] con acuerdo del señor luis pacho han dispuesto que se hagan dos comedias de la vida del santo para que se representen martes y miércoles porque en una no fue posible recopilarla y que

fragmentos bailados por los personajes al mismo tiempo que, al parecer, el texto se canta, así como la introducción del baile indígena llamado tocotín. No podemos, por supuesto hablar de influencias, sino tal vez de una tradición en torno a piezas breves como la citada que pervive a lo largo del siglo XVII, y que Sor Juana seguramente conoció.

no han hecho concierto con los comediantes por pedir mucho y que los tablados teatro y vela y apariencias piden cuatrocientos y cincuenta pesos respecto de ser mas tablados que los que se hacen el día del Santísimo Sacramento (*apud* Johnson 1941: 30).

4.1.2. REPRESENTACIONES *INTRA* MUROS

La activa presencia de la Compañía en solemnidades religiosas para las cuales sus miembros compusieron variados géneros y numerosas piezas dramáticas no impidió que al interior de sus recintos educativos el teatro siguiera practicándose como apoyo de la educación o como parte de ceremonias especiales. En efecto, las historias y crónicas de la orden aluden a la costumbre de representar alguna obra en las ceremonias por el inicio de cursos el día de San Lucas (18 de octubre) o con motivo de alguna festividad religiosa privativa o particularmente celebrada por los colegios, sus academias y sus congregaciones (Inmaculada Concepción, Corpus, Anunciación, etc.). A estos actos literarios *intra* muros solían asistir los familiares de los estudiantes⁴⁰ En fechas extraordinarias, los profesores jesuitas y sus alumnos disponían la representación con mayor aparato escenográfico y su auditorio era mayor, aunque selecto: nobleza, miembros de los cabildos y otras órdenes religiosas, invitados especiales (obispos, arzobispos, visitantes, etc.) y, en varias ocasiones, el virrey en turno.

Entre 1600 y 1602 se registró una ceremonia en la cual se reconoció a Juan Luis de Rivera y Juana Gutiérrez, su esposa, como fundadores de la Casa Profesa y su iglesia. Como parte de la celebración y “para mostrarle[s] el debido Agradecimiento”, los alumnos de “nuestras escuelas y los del seminario de San

⁴⁰ La mayoría de los datos con que contamos actualmente se centran el último tercio del siglo XVI, para los siguientes muy poco se ha estudiado. Sin embargo, es de suponer que la costumbre se mantendría hasta por lo menos entrado en siglo XVII, como lo confirman los datos contenidos en algunas relaciones de festejos, en cuyas páginas se relata la presencia del virrey en los recintos jesuitas. Para un panorama general de lo que podrían haber sido estas ceremonias en el siglo XVI novohispano, *vid.* Gómez Robledo 1954: *passim*. Rojas Garcidueñas (1973) retoma y añade algunas otras representaciones a las citadas por Gómez Robledo.

Ildefonso” prepararon “un discreto y agudo colloquio en action de gracias de los beneficios que a la compañía avia hecho conque el quedo mas aficionado y los demas ciudadanos satisfechos de la gratitud de nuestra compañía para con sus benefactores” (*apud* Johnson 1941: 23).

A pesar de que la Compañía había compartido su alegría por la beatificación del fundador con ostentosas fiestas públicas (1610), los colegios jesuitas decidieron celebrar por su parte el acontecimiento con un lucido certamen poético y algunos diálogos y coloquios. En dos días “se repartieron los premios, entretejidos y entretenidos con las escenas de dos graciosos diálogos que representaron doce niños con mucha gracia” (Pérez de Rivas 1896: I, 260). Y por la tarde del último día, “se dio fin a la fiesta con un breve coloquio de nuestro santo Patriarca, que por ser muy ingenioso y devoto echó la clave á todo lo antecedente” (260-261).

En 1618,⁴¹ el seminario de San Ildefonso —en el cual se habían fundido los de San Bernardo, San Miguel y San Gregorio— recibió el nombramiento de “Real y más antiguo colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso” (*cfr.* Decorme 1941: I: 73-75). La función que incluyó una obra teatral se llevó a cabo en presencia del virrey marqués de Guadalcázar, del provincial Nicolás de Arnaya y del rector del seminario, Diego Larios; debido al buen éxito obtenido, la comedia se representó al siguiente día ante la virreina:

El dia de S. Ildefonso [...] ordenose vna fiesta solemne, y se hizo vna comedia que contento en extremo; asistido toda la audiencia, la nobleza de Mexico, y el señor Virrey se pago tanto de la comedia, y aparato del teatro, que quiso lo goçase la Marquesa su mujer, y assi quiso que sin quitar nada se volviese a representar el dia siguiente como se hizo (*apud* Johnson 1941: 28).

Hacia 1628, en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo se llevó a cabo un festejo teatral por la entrada del nuevo arzobispo, Francisco Manso y Zúñiga. Para

⁴¹ Johnson da por fecha 1617 (*cfr.* 1941: 27-28).

tan importante ocasión, los jesuitas representaron dos piezas hagiográficas sobre la vida de Ignacio de Loyola. Ambas piezas se conservan bajo el título de *Vida de San Ignacio de Loyola*. Una consta de cinco actos y la otra de tres.⁴² Las preceden algunos poemas laudatorios en latín y español, y entre las *dramatis personae* alternan los personajes reales con los ficticios y alegóricos.

La celebración se prolongó por dos días. El primero se puso en escena la comedia de cinco actos que desarrolló la vida de Ignacio desde los hechos que preceden a su conversión hasta la visita a tierra santa. Al siguiente, se representó la segunda pieza, cuya acción se inicia con la salida de Ignacio de Jerusalén y continúa con su camino de regreso hacia Barcelona. Las comedias se basaron muy probablemente en la *Vida de San Ignacio* escrita por Pedro de Rivadeneyra. Thomas Hanrahan considera que “The play [...] was composed for the occasion of Manso’s arrival” (1972: 225). Empero, también es factible que alguna de estas comedias haya sido reelaboración de las representadas años atrás con motivo de la beatificación y canonización de Loyola.

En la representación participaron por lo menos 50 estudiantes (si pensamos que ninguno actuó un doble papel)⁴³ con varios cambios de atuendo. Las didascalias explícitas solicitan diversas escenografías pintadas y tramoyas que permitieran la aparición y desplazamiento de ciertos personajes divinos; también se utilizó el escotillón para la salida de personajes demoníacos. Los personajes alegóricos Engaño y Devaneo asumen en la comedia el papel de mozos de Ignacio (“*Ignacio con dos criados suyos. Los dos criados son Engaño y el Devaneo disimulados*”) y de pajes, para después transfigurarse en una suerte de demonios (“*Devaeno y Engaño solos. Salen ya sin reboços de pajes el Devaneo y Engaño en trajes de figura horrible*”), pero su función principal es muy semejante a la del gracioso de la comedia barroca. La música y la danza cumplen un papel importante en la

⁴² Tales comedias se dieron en algún momento por perdidas (Monterde 1933: 58). Sin embargo, siempre estuvieron en la Biblioteca Nacional de México, donde se conservan. Thomas Hanrahan, dedicó un artículo a estas piezas (1972).

⁴³ La nómina de personajes es en total de 56 personajes, más los colectivos “Soldados” y “Danzantes”, cuyo número no se puede determinar.

representación: abundan los fragmentos cantados y la intervención del coro; además como remate de la comedia se bailó un tocotín intercalado con los parlamentos de un Ángel. Tanto en la presentación como en la despedida de la comedia se alude reiteradamente al homenajeado: el arzobispo Manso y Zúñiga.

4.1.3. EN FIESTAS DEL ORDEN CIVIL

La Compañía de Jesús también celebró y participó en diversos acontecimientos de la vida cívica del virreinato, como en la entrada de nuevos virreyes. Destacados jesuitas fueron invitados por el cabildo civil o catedralicio de la capital y de otras importantes ciudades como Puebla de los Ángeles o Tlaxcala para encargarse de los programas iconográficos de los arcos de triunfo que solían construirse. Durante el siglo XVII, la fiesta que contó con mayor colaboración de jesuitas, al grado de convertirse ellos mismos en organizadores, fue la celebrada en 1640 por la entrada del virrey Diego López Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona. El virreinato programó espectaculares festejos que se prolongaron por varios meses. Esta fiesta, por la importancia que reviste para la Compañía de Jesús, así como por la considerable cantidad de piezas teatrales que se presentaron, sólo puede equipararse a la celebración por la llegada y colocación de las reliquias remitidas por el papa Gregorio XIII y por la beatificación y canonización de los fundadores jesuitas en el transcurso de los primeros veinticinco años del siglo. Por estas razones, la entrada de Villena se abordará con mayor amplitud en el CAPÍTULO II, al cual remitimos.

5. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA DRAMATURGIA JESUITA EN LA NUEVA ESPAÑA

A partir de los ejemplos documentados y auxiliados por los últimos estudios sobre el teatro jesuita en España, es posible caracterizar esta práctica teatral en el virreinato mexicano. Antes de proponer una clasificación, con fines prácticos y para una mayor claridad, creemos pertinente señalar las dos grandes modalidades de este teatro. A lo largo de las páginas precedentes, resulta evidente que dos aspectos incidieron —en mayor o menor grado— tanto en el texto como en la representación: el lugar y el público. Atendiendo a estos elementos, las prácticas teatrales de la Compañía de Jesús pueden, en primera instancia, agruparse en torno a dos amplios núcleos, independientemente de su temática o género dramático: *teatro público* y *teatro privado*.

5.1. TEATRO PRIVADO

El teatro privado se llevaba a cabo ocasionalmente en los templos de la Compañía y regularmente en los salones o patios de los recintos colegiales, y tenía un carácter cotidiano y reglamentado: actividades diarias que formaban parte de las clases de humanidades, y quincenales o mensuales al amparo de las academias. Su público era más bien restringido: estaba conformado por los alumnos, los maestros y socios jesuitas. La finalidad principal de este teatro privado era pedagógica y moral: buscaba la adquisición de un adecuado estilo literario y soltura en la gesticulación y modulación de la voz; y a la vez pretendía inculcar modelos de conducta apegados al catolicismo. Se trataba en general de un teatro culto escrito preferentemente en latín y ceñido a modelos clásicos, más retórico y declamatorio que auténtico drama. Esta modalidad se ha denominado también *teatro de colegio*, circunscrito al ámbito de las instalaciones educativas y presenciado por un público selecto. Sus mecanismos de

escenificación se limitaban con frecuencia a la actuación y adecuada entonación, es decir, prescindían del aparato escénico.

5.2. TEATRO PÚBLICO

Fechas como inicio y término de cursos, celebraciones religiosas y visitas o llegadas de personajes destacados propiciaban que las representaciones teatrales adquirieran un cariz más solemne y que su público fuera de otro tipo: padres de familia, funcionarios civiles y eclesiásticos, y miembros de otras órdenes religiosas. A pesar de que estas funciones de teatro se programaban al interior de los institutos jesuitas: auditorios, teatros, patios, e incluso en sus iglesias, por la copiosa asistencia de espectadores externos, deben incluirse en la modalidad de teatro público.

Existieron asimismo cuantiosas piezas teatrales determinadas por situaciones extraordinarias que motivaron grandes festejos: beatificaciones, canonizaciones, llegada de reliquias, entrada de virreyes y arzobispos, conmemoraciones de la Compañía y otras de semejante índole. En estos casos, el auditorio era significativamente diverso y nutrido: los estudiantes y los jesuitas, la nobleza, los miembros de los distintos cabildos e instancias administrativas, altos funcionarios eclesiásticos, miembros de las diversas órdenes religiosas, el virrey y su familia; en fin, la población toda: españoles, criollos e, incluso, indígenas, negros y las diferentes castas. Los lugares de escenificación casi siempre rebasaron el ámbito de las instalaciones jesuitas y se presentaron en tablados callejeros y como parte de procesiones, en las entradas de las iglesias propias y ajenas de la Compañía y en alguna ocasión en la catedral metropolitana, sobre carros de triunfo, en construcciones efímeras acondicionadas especialmente y con mucha probabilidad en recintos del palacio virreinal.

La puesta en escena de este teatro público se apoyó de manera significativa en el lujo del vestuario, uso de tramoya variada, escenarios y telones en perspectiva, apariencias y pinturas como adorno escénico, música y danza. Forman parte de esta

modalidad el *teatro de intención catequística* cuyas piezas, al estar destinadas a un público perteneciente a diversos estratos sociales, se escribieron principalmente en español; y el *misionero* o de *evangelización*⁴⁴ desarrollado en algunos núcleos con población indígena, escrito en combinación de español y una o más lenguas indígenas, alternando varias lenguas indígenas o solamente en una lengua nativa (*cfr.* Arróniz 1979: 145-152; Horcasitas 1974: *passim*). Sus objetivos, sin embargo, sobrepasaron la intención pedagógica, catequística y moral, inmanente a casi todo el teatro jesuita, y se orientaron —sobre todo el teatro representado en español— hacia la propaganda y auto exaltación de la orden, así como a la búsqueda de apoyo (económico y político) de la autoridad virreinal para la consecución de intereses concretos. Por las características de su representación, algunas de estas piezas públicas pueden incluso considerarse como ejemplos bien logrados de un *teatro cortesano*, precursor del que en la segunda mitad del siglo XVII practicaría la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz.⁴⁵

5.3. CLASIFICACIÓN

La clasificación del teatro jesuita puede realizarse atendiendo diversos criterios: géneros, temática, técnicas, modelos cultos o populares, fechas de escenificación, etc. (*cfr.* González Gutiérrez 1997: 206-207, n. 260-263). En este trabajo, optamos por establecer, en primer lugar, una clasificación a partir de los elementos formales predominantes, entre otros: extensión y división, desarrollo de personajes, temas,

⁴⁴ El teatro misionero de los jesuitas se considera como parte de la segunda etapa del teatro de evangelización, es decir, posterior al franciscano que tuvo gran vigor durante la primera mitad del siglo XVI. A diferencia del franciscano de la primera época, el jesuita no se concibió ni realizó como un teatro de grandes masas (*cfr.* Horcasitas 1974: 76).

⁴⁵ Coinciden algunos críticos en que “Si en un principio el teatro escolar tuvo una finalidad exclusivamente académica, pronto se escribieron y representaron estas piezas para celebrar diversos acontecimientos de orden religioso y cortesano” (García Valdés 1991: 604), y en que, ciertamente, es un hecho que en el teatro jesuita “cada vez con más fuerza aparecen elementos tomados de los espectáculos públicos, o incluso de los de la corte” (Alonso Asenjo 1995: 16).

esquemas de intriga.⁴⁶ A partir de estos puntos se distinguen dos categorías: piezas dramáticas y ejercicios dramáticos. La temática predominante, en segundo, ayudará a desbrozar el *corpus* jesuita de este período; por su temática principal, estas piezas a su vez se dividen en religiosas y profanas.

5.3.1. OBRAS DRAMÁTICAS DE TEMA RELIGIOSO

En el rubro de teatro religioso, podemos encontrar la siguiente subdivisión: piezas *bíblicas, teológicas, hagiográficas y de vidas de mártires*.

Las obras de *teatro bíblico* como su propia nomenclatura lo indica están inspiradas en historias o episodios de las vidas de personajes de la Biblia como los Apóstoles o Jesucristo (cuyas piezas pertenecen a los ciclos de la Natividad, Epifanía, Pasión, etc.), y parábolas, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Pertenecen a este grupo, entre otras, las siguientes piezas:⁴⁷ coloquio por la Navidad (1582), comedia sobre el hijo pródigo (1583), comedia por la Natividad (Sinaloa, 1585), *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* de Juan de Cigorondo.

Las *piezas teológicas* abordaban un misterio o dogma de la Iglesia católica, y se caracterizaban por la unión del “elemento religioso y el alegórico” (González Gutiérrez 1997: 208). En el teatro jesuita la muestra más representativa de obra teológica fue el auto sacramental. Las diferencias entre el auto sacramental popular y el jesuita del siglo XVI son pocas; no obstante, es posible enunciar algunas: “Las diferencias pueden residir unas veces en la lengua utilizada en el texto o en las acotaciones (latín), en la presencia de determinados personajes en atención al público adolescente [...] y, otras veces, en la presencia de motivos particulares, como el de la evangelización de los paganos [...] Tal puede llegar a ser la semejanza entre autos de distintos medios, que, en muchos, casos, es difícil determinar cuándo

⁴⁶ Para esta clasificación nos fundamos, con algunas modificaciones que nos parecen pertinentes, principalmente en González Gutiérrez (1997), Alonso Asenjo (1995), Arellano (1995). A cuya bibliografía remitimos para mayor información.

⁴⁷ Con la finalidad de proporcionar un panorama más definido de cada subgrupo, nos referiremos también a piezas representadas durante el siglo XVI.

un auto sacramental pertenece al teatro de colegio y cuándo al acervo general” (Alonso Asenjo 1995: 20).

En la Nueva España, a pocos años de su establecimiento la Compañía de Jesús incursionó en las fiestas del Corpus Christi con autos y comedias. Así, se documenta su participación con una comedia en el año de 1583;⁴⁸ en el Colegio de San Ildefonso, en 1591, se celebró asimismo el Corpus con una comedia, el escenario se adornó con emblemas y poesías (Quiñones 1992: 128); entre 1600 y 1602 se realizó un auto sacramental en español y náhuatl por los estudiantes de San Gregorio.

El *teatro jesuita hagiográfico y de vidas de mártires* perseguía como principal objetivo “la formación de la *virtus*, la ‘virtud’, pero en el doble sentido de *fuertza* (fortaleza, resistencia), y *virtud moral*” (Alonso Asenjo 1995: 20). En una primera etapa (siglo XVI), abundan las tragedias y tragicomedias protagonizadas por personajes bíblicos de sino trágico o mártires del cristianismo primitivo. Estas obras seguían los modelos de la tragedia clásica, en un intento por separar el espectáculo teatral religioso culto del popular. Hacia el siglo XVII, no obstante, por influencia del teatro hagiográfico barroco y el teatro profesional de carácter profano, se aleja de los paradigmas clásicos. Predominan entonces las comedias cercanas a las fórmulas lopesca y calderoniana, y se incorporan esquemas de intriga amorosa, el gracioso, la subordinación del criado a su amo, etc. Los héroes del teatro hagiográfico jesuita, en esta segunda etapa, son hombres y mujeres reconocidos oficialmente por la Iglesia, contemporáneos o cercanos en el tiempo a los propios autores, y muchas veces se trata de los propios santos y beatos de la orden.

En este subgrupo podemos citar: tragicomedia de mártires cristianos asesinados en Túnez (1575),⁴⁹ *Tragedia de Judith* (1577), tragicomedia sobre San Lucas (1577),

⁴⁸ Quiñones Melgoza señala, fundado en la carta anual de 22 de abril de 1584, “una comedia que representaron los alumnos externos del Colegio de San Pedro y San Pablo, el 9 de junio de 1583, festividad del *Corpus Christi*, ante el público de la ciudad” (1992: 128).

⁴⁹ La pieza versaba “sobre las injurias que inferían los herejes a la Iglesia Romana, y las que le hacía su truculento Selim [I], siempre deseoso de beber su sangre. Se conmemoraba especialmente la dolorosa matanza de los cristianos hecha por aquél, hacía poco [en Túnez, 1574]”, según palabras de Gómez Robledo (1954: 66), quien a su vez se funda en la carta anual escrita por Lanuchi. Entre el público que presenció la representación se encontraba el virrey y los padres de los alumnos. Recibió tantos elogios y quedaron todos

la *Tragedia del triunfo de los santos* (1578), *Triunfo del glorioso mártir San Hipólito* (1594), drama de Santa Catarina mártir (1597), diálogo por la canonización de San Jacinto (1597), “triumfos”, diálogos y coloquios de Ignacio de Loyola en su beatificación (1610), *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Cigorondo, coloquio por la fiesta de San Gregorio (1617), diálogos y coloquios sobre las vidas de Ignacio de Loyola y Francisco Javier con motivo de su canonización (1622), dos comedias de Francisco de Borja en su beatificación (1625), dos comedias unidas bajo el título de *Vida de San Ignacio de Loyola* por la entrada de un arzobispo (1628), *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra celebrando la llegada de un virrey (1640).

5.3.2. OBRAS DRAMÁTICAS DE TEMA PROFANO

En menor proporción, la dramaturgia jesuita también incursionó en obras de temática no religiosa. En este rubro son notables dos tendencias: una que se inspira en *modelos clásicos* (Terencio, Plauto y Virgilio); y otra de *raigambre popular*, en la que tienen cabida diversas formas cómicas generalmente de breve extensión.

Si bien no podemos asegurarlo con certeza por falta de datos concretos en este momento, es muy probable que las piezas profanas fundadas en modelos clásicos desarrollaran temas vinculados con el ámbito estudiantil; aspectos de la vida cotidiana de los niños y adolescentes: dificultades con los padres, necesidad del estudio y los peligros del ocio, o simplemente episodios tomados de la mitología grecorromana. En este conjunto cabe incluir piezas que iniciaban y concluían los cursos o que se ofrecían como parte de los programas de graduación; e incluso aquellas que se presentaban en ceremonias especiales de carácter no estrictamente religioso. Por las circunstancias que motivaron su creación y su puesta en escena podríamos señalar en este grupo: el *Diálogo por la llegada del padre Antonio de*

tan admirados que se repitió al día siguiente ante mayor auditorio, que incluyó al arzobispo, al obispo de Tlaxcala y a los inquisidores.

Mendoza (1585), el *Diálogo en la visita de los inquisidores* (1589) y un coloquio por el inicio de cursos (1596), los tres escritos en latín por Bernardino de Llanos; un coloquio latino que versaba sobre la importancia de la educación (1595) representado ante el virrey Gaspar de Zúñiga; el “discreto y agudo colloquio” con que se agradeció entre 1600 y 1602 a Juan Luis de la Rivera como fundador de la Casa Profesa, o la comedia realizada en 1618 ante el virrey marqués de Guadalcázar por el nombramiento del seminario de San Ildefonso como “Real y más antiguo colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso”. También en este grupo debemos señalar por su tema “la fábula de Hércules y Yanira”, representada frente a la iglesia de la Casa Profesa en 1622.

La vertiente popular estuvo presente en el teatro jesuítico desde sus comienzos. En efecto, incluso en las piezas más tempranas se advierten fragmentos intercalados de tono cómico a semejanza de los pasos del teatro popular español renacentista (Alonso Asenjo 1995: 44). Poco a poco esos segmentos se independizan como entretenimientos, entreactos o entremeses. El entremés se ubicaba entre los actos y su finalidad principal era entretener al público con temas burlescos y crear un contrapunto entre la pieza mayor de tono serio; de ahí sus denominaciones de entreacto o entretenimiento. Por lo menos seis entremeses se llevaron a cabo en la fiesta de 1578, “en particular uno de pobres (que de diferentes partes del mundo se fingían aver venido a esta celebridad)” (Morales 2000: 229), y el de “un simple haciendo un entremés gracioso y a propósito” (232); para la *Comedia de San Francisco de Borja* (1640) se representó un “entremés en negro”.

Junto a la forma breve del entremés se mencionan también las loas. Éstas recibieron distintos nombres: introducción, prólogo, argumento, etc., hasta llegar al generalizado término de loa (*cf.* González Gutiérrez 1997: 217-219). La mayoría de las piezas que se conservan —impresas y manuscritas— incluye una breve pieza inicial: “Prólogo” la *Tragedia del triunfo de los santos*; “Argumento” la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* y la *Comedia a la gloriosa Magdalena*; “Presentación” la *Vida de San Ignacio de Loyola*, y “Loa” la *Comedia de San*

Francisco de Borja. Si bien varían las denominaciones, cumplen las distintas funciones de la loa: *captatio benevolentiae*, solicitud de perdón por los posibles errores, breve resumen de la obra mayor, referencia a un contexto particular, alabanza de la ciudad o de un personaje. Esta última función panegírica la cumplía el tipo de loa que se presentaba a la entrada de un arco de triunfo; en algunos casos se constituía como un elogio o explicación recitada por personaje único; otras veces intervenían más actores y con mayor desarrollo de la acción dramática, como en la loa que precedió al arco triunfal del Colegio de San Pedro y San Pablo en 1578: intervinieron el Ángel custodio de Roma, el de México y el del colegio jesuita; se acompañaron de música, coros y diversas tramoyas.

5.3.3. EJERCICIOS DRAMÁTICOS

Junto a las formas consideradas propiamente teatrales proliferaron numerosas prácticas que podríamos denominar escénicas o también “ejercicios dramáticos”. Cayo González Gutiérrez, para el caso de España, ha definido de la siguiente manera dichos ejercicios: una “serie muy amplia de pequeñas obras que, a veces, podían ser el esquema o bosquejo de posibles dramas, pero que la mayoría de veces se quedaron en Discursos, Debates, Declamaciones, ejercicios en definitiva académicos (muchos de ellos probablemente recitados solamente en clase, entre los alumnos)” (1997: 211). Por su parte, Julio Alonso Asenjo considera estas manifestaciones como *parateatrales*:

actos que quedan muy próximos a la actividad académico-retórica, como *declamaciones* o recitaciones [...] panegíricos, la exposición pública e interpretación de enigmas; certámenes y disputas [...], funciones solemnes dialogadas, [también] caben las frecuentes procesiones con cantos. Estas manifestaciones no sólo son las formas más antiguas de celebración en los colegios, sino que se mantendrán a lo largo de toda su historia, y muchas de sus

unidades configurarían partes o secciones de los textos propiamente dramáticos (1995: 40-41).

Entre estos ejercicios tienen, entonces, cabida algunos discursos dramatizados; las intervenciones con diálogo y actuación de alegorías en ceremonias de premiación y concursos literarios; duelos burlescos (como el de un lusitano, un chino y un japonés presentado en 1610); disputas entre personajes simbólicos (por lo regular, las virtudes y los vicios), y los esbozos —en verso y prosa— de guiones teatrales que, según informes del padre Lanuchi, “tenían los gramáticos cada semana en sus repeticiones” (*cfr.* Gómez Robledo 1954: 73).

5.4. LA PUESTA EN ESCENA JESUITA

La crítica contemporánea coincide en que el teatro jesuita no tenía entre sus prioridades la originalidad en los temas —que eran repetidos con mínimas variaciones una y otra vez—, sino atraer a los espectadores a través de los sentidos (Mariscal 2000: xxxiii; Alonso Asenjo 1995: 30). En consecuencia, los jesuitas novohispanos apoyaron la puesta en escena de su *corpus* dramático en un significativo despliegue de elementos persuasivos de diversa índole: música, canto, danza, baile, lujosos vestuarios, pintura, emblemas, escultura, arquitectura efímera... Acercándose en este sentido a la fiesta teatral integradora de todas las artes que perseguía el teatro cortesano barroco.

5.4.1. MÚSICA, CANTO Y DANZA

En casi toda la producción dramática de la Compañía destacan la presencia de música, parlamentos recitados con acompañamiento melódico, las danzas y bailes entre los actos o como finales de la representación, y la intervención de coros en la línea de la teatralidad grecolatina.

La música en el teatro jesuita cobró gran relevancia y adquirió diversos valores: emotivo, simbólico o simplemente como acompañamiento. En ocasiones se trataba de un personaje alegórico que participaba en la representación y su función era comunicar al público los sentimientos ocultos de los personajes; otras veces únicamente se escuchaban los acompasados instrumentos que preparaban al auditorio para una escena feliz o por el contrario para un episodio grave, y a menudo se trataba de una voz cantante o de coros que anticipaban las acciones del protagonista. Los coros se empleaban en las piezas de tradición clásica (sobre todo tragedias), pero no exclusivamente, pues se documenta la intervención del coro en obras de intención evangelizadora en lenguas indígenas: en un auto sacramental representado por alumnos indígenas del seminario de San Gregorio (1602) se introdujeron coros integrados por “los mismos naturales que respondían tan acorde y conforme en una y otra lengua” (*apud* Johnson 1941: 24).

Además de acompañamientos musicales y coros se incorporaban en el texto dramático canciones —o estribillos— y villancicos como elementos populares y atractivos al espectador común. Los villancicos o villanescas⁵⁰ eran intercalados en cada acto o como remate de la representación; por ejemplo, el acto segundo de la *Tragedia del triunfo de los santos* termina con un villancico, y la tragedia concluye asimismo con otro. Encontramos una interpolación de “cinco pastores [...] cantando una villanesca” en el citado diálogo entre el Amor y el Temor. En este mismo diálogo alternaron junto a otros villancicos “muy buenas canciones”. Las piezas hagiográficas de 1622 se acompañaron “con muy buena música”. A veces, en las piezas religiosas se incluían cánticos o fragmentos de canciones litúrgicas, reconocidas por los espectadores, que reforzaban el mensaje doctrinal.

⁵⁰ “Las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y medida cantarcillos alegres. 2. Ese mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Cristi” (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*).

El baile y la danza —tanto de la tradición popular como de la culta o cortesana⁵¹— constituyeron asimismo componentes importantes de la representación.⁵² Este tipo de acompañamiento entre los actos constituía no sólo una concesión al divertimento, sino que entre los jesuitas poseía un profundo sentido religioso al grado de considerarse una prolongación de la acción principal y reforzamiento del contenido doctrinal. Tanta importancia tuvo la combinación de danza y música en el teatro jesuita, que en otras latitudes constituyó una variedad diferenciada y de gran vigor. Tal es el caso de Francia, donde se desarrolló “un nuevo subgénero dramático [...]: el Ballet” (González Gutiérrez 1997: 258).

Acerca de los bailes y danzas para representaciones jesuitas en la canonización de Loyola y Francisco Javier encontramos denominaciones y descripciones como las siguientes, que servirán para darnos una idea de su variedad y ejecución: “danza con un modo de guerra de unos con otros que amagándose con arcos y flechas, parecía se tiraban con ellas y dando en los arcos al compás del instrumento acabaron esta mudanza ofreciendo de dos en dos arcos y flechas a los pies de los santos”; danza morisca cuyos intérpretes llevaban “sus turbantes y medias lunas [...] haciendo y tejiendo a compás sin salir de las mudanzas, trenzas y estrellas de lazos de varios colores que causó no poca admiración”; una danza de los cuatro elementos, “tañéndoles y cantando en una arpa la Filosofía”; “un sarao en música” entre cuatro ángeles que “representaban la pureza de San Javier y cuatro virtudes que representaban las de San Ignacio”, todos portando hachas encendidas.⁵³

⁵¹ Al parecer, con el término *baile* los jesuitas se refieren a piezas de origen popular o indígena, mientras que *danza* designa a las que proceden de un ámbito culto o cortesano, más refinadas. Así parece confirmarlo la *Carta del padre Pedro de Morales*: “un *bayle* de naturales indios niños, muy bien aderezados a su modo y hábito” (2000: 32), frente a “una *dança* de ocho niños estudiantes vestidos de galanes” (42).

⁵² La danza y el baile no fueron, por supuesto, aportaciones originales de los jesuitas. Se trataba de una práctica generalizada hacia finales del siglo XVI novohispano, *cfr.* Ramos Smith (1990: 19-34). No obstante, la Compañía de Jesús adoptó danzas y bailes, además de la música polifónica e incluso la indígena, como un aspecto fundamental de sus festejos teatrales.

⁵³ El *Tesoro de la lengua castellana* define el término así: [Sarao]. Serao. La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la tal fiesta; y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos, y también suele haber música de cantores, entiendo venir ese nombre de la palabra hebrea [...] *sir*, *cantus*, o de *sir*, que vale lo mesmo que señor, se dijo sirao, que valdrá tanto como fiesta real. Sin embargo de lo dicho, debe ser nombre alemán” (*Tesoro de la lengua castellana*). Al parecer, los jesuitas

5.4.1.1. EL TOCOTÍN

Cuando la Compañía de Jesús comenzó su ministerio apostólico y educativo en Nueva España, una danza indígena de nombre de *netotiliztle*, mejor conocida como *mitote* o *tocotín*,⁵⁴ ya se había incorporado a casi todo tipo de festejo. La danza indígena se caracterizaba por el lujoso vestuario y adorno a la usanza de la tierra: huipiles, mantos multicolores y huaraches estilizados, penachos y adornos de plumería, joyas de oro y plata con piedras preciosas, flores..., y por el monótono ritmo que causaban los instrumentos indígenas que la acompañaban: teponaztle y sonajas de calabaza. Esta peculiar expresión de origen prehispánico, mezcla de canto, baile y pantomima, sufrió poco a poco el influjo hispánico: en terreno lingüístico mudó su letra cantada en náhuatl al castellano, aunque la lengua nativa no se perdería por completo; esporádicamente a los tradicionales danzantes indígenas —al parecer de noble ascendencia— se sumarían españoles o criollos,⁵⁵ y a los instrumentos de la tierra “Los españoles [añadieron] sus instrumentos, harpa, corneta y baxon”, según datos del jesuita Andrés Pérez de Rivas (*apud* Arróniz 1979: 141). Por otra parte, desde fechas tempranas el tocotín adoptó entre sus personajes al emperador Moctezuma y pasó de mera danza a constituirse en alegoría

lo emplearon para referirse a una danza en la que intervenían alegorías, principalmente ángeles y virtudes. Algunas recurrencias en las relaciones sobre festividades jesuitas parecen apuntar hacia este uso: “Un Colloquio de Ángeles con un espiritual sarao” (Morales 2000: 230); este sarao era “una solemnísimas dança con mucha graçia, variedad y satisfacción” (232).

⁵⁴ La letra ya castellanizada y vuelta a lo divino del tocotín, que aceptaba modificaciones acordes a la situación, era básicamente ésta: “Salid Mexicanos, bailad Tocotín, que al Rey de la Gloria tenemos aquí”. Según Andrés Pérez de Rivas, “Estas tres syllabas de la palabra, Tocontin, son como puntos, que guarda el son del tamborcito, y por esto llaman algunos con esse nombre a este baile” (*apud* Arróniz 1979: 141).

⁵⁵ Torquemada en su *Monarquía indiana* anota que en la fiesta por la llegada del hijo de Cortés (1566): “vistiendo Alonso de Ávila a la usanza de los indios y fingiendo la persona del Rey indio, con un sartal de flores, y muchas joias de valor en él, en las manos, y hechandoselo al cuello al Marqués, le abraço, como antes avia pasado entre indios, y Castellanos” (*apud* Arróniz 1979: 139).

bailada del histórico encuentro de Cortés y Moctezuma,⁵⁶ así como en expresión dancística de la nueva devoción católica.

Los jesuitas incorporaron la danza indígena no sólo a sus celebraciones sino también al festejo teatral,⁵⁷ regularmente como cierre de actos o como fin de la representación. En una de las piezas escenificadas en 1622 alterna la América (en realidad un alegoría de la Nueva España) con ocho “reyes indígenas” en representación del imperio mexicano; luego de unos diálogos alusivos al festejo religioso, los reyes indios comenzaron su danza o tocotín, con la cual concluyó la obra. Años más tarde, en 1628, como remate de la primera de las comedias conocidas con el título unitario de *Vida de San Ignacio de Loyola* se bailó asimismo un tocotín.⁵⁸ Con la misma danza concluyó la representación de la *Comedia de San Francisco de Borja*.

5.4.2. ESCENARIOS Y ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

Numerosos elementos utilizó la Compañía de Jesús para dar realce y simbolismo a la puesta en escena. En este sentido, la escultura, pintura, emblemática y arquitectura efímera mantuvieron un lugar privilegiado.

Aunque los jesuitas contaban en sus colegios con salones dedicados específicamente a la celebración de actos literarios y representaciones teatrales, buena parte de su *corpus* se realizó en espacios públicos de la capital o de las grandes ciudades novohispanas. Para estas ocasiones se construyeron tablados y

⁵⁶ Nuevamente Torquemada documenta este simbolismo del tocotín: ante Martín Cortés se bailó un mitote “en el cual le representaron el recibimiento que el Emperador Motecuhçuma con toda su corte, hizo a su padre el capitán Don Fernando Cortés” (*apud* Arróniz 1979: 139).

⁵⁷ Uno de los primeros antecedentes impresos en el teatro novohispano (no obstante su dudosa representación) del uso del tocotín como fin de una representación lo encontramos en el *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*, insertado en el Libro tercero de la novela pastoril *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (México: [Juan de Alcázar], 1620), de Francisco Bramón. El auto virginal concluye con “una vistosa danza, que llaman los mexicanos, *netotiliztle*, y en nuestro vulgar mitote o tocotín” (Bramón: 1944: 109), entre “seis principales caciques —que son nobles y de buen linaje—, con preciosísimas ropas aderezados. Y después de ellos, el Reino Mexicano riquísimamente vestido con una tilma de plumería y oro, costosamente guarnecida” (108).

⁵⁸ Algunos textos preliminares, así como la despedida y el tocotín han sido modernamente publicados por Ignacio Osorio (1995).

teatros callejeros o adosados a las iglesias y atrios. Las construcciones eran diversas: desde simples templetos elevados hasta complicados escenarios múltiples, pasando por una destacada utilización de la arquitectura efímera (sobre todo, arcos triunfales y retablos) modificada para adaptar a la estructura diversas máquinas escénicas: bofetón, escotillón, pescante o canal, etc. que permitían el empleo de ciertas tramoyas como nubes o glorias. En ocasiones, a las construcciones efímeras se les añadía incluso una especie de balcón, así como varios huecos o ventanas que servían para hacer visibles las apariciones o descubrimientos.

En los descubrimientos se utilizaban pinturas, imágenes y esculturas religiosas: santos, vírgenes o historias piadosas eran los temas comunes de estos recursos. El decorado escénico comprendía también lienzos pintados a manera de telón y en algún caso la representación requiere de telones en perspectiva con escenas de batalla, de campo o de habitaciones interiores.

Los jesuitas, tan conscientes del poder de los aspectos visuales, incorporaron la tradición de la imagen simbólica —en sentido amplio— al decorado escénico. Las descripciones que los cronistas e historiadores de la orden han transmitido apuntan hacia el importante valor que cobraron los emblemas, las empresas, los jeroglíficos y otras expresiones icónico-simbólicas como instrumento para la transmisión de diversos mensajes contenidos en las piezas representadas. Sabemos que para una representación del Corpus de 1591 “el lugar de la representación se adornó con abundancia de emblemas y poesías” (Quiñones 1995: 128).⁵⁹ En la Casa profesa “Estaban puestos con mucha correspondencia por los pilares de la Iglesia muchos y muy ingeniosos jeroglíficos en pintura, y poesía en tarjetas escogidos, aludiendo á l[a materia de] los triunfos [representados]” (Pérez de Rivas 1896: I: 556) por la beatificación de Ignacio de Loyola (1610). A veces, los personajes simbólicos o los santos eran identificados por el público mediante una suerte de empresas compuestas por sus respectivos atributos. Cuando el tablado de la representación era

⁵⁹ El texto de la carta anual de la cual se tomó el dato a la letra dice: “Collocatum est nume primum venerabili Christi corpus in sacello magnifice ornato. Is dies ceber fuit dato dramate, et insigni carminum apparatu, emblematumque magna elegantia et copia, quibus peristyla decorabuntur” (*apud* Quiñones 1995: 128: 34).

extensión de un arco de triunfo, altar o retablo los emblemas y las pinturas (por lo regular de materia religiosa: historias bíblicas, vidas de santos, etc.) dispuestos en la estructura efímera formaban parte del aparato escénico y en algunos casos reforzaban los mensajes catequísticos a través de elementos plásticos conocidos y comprendidos por el espectador común.

5.4.3. LOS ACTORES Y EL VESTUARIO

Por los datos y descripciones que hemos localizado podemos asegurar que el teatro jesuita en la Nueva España —al igual que en otras latitudes— comenzó, en virtud de su primigenia finalidad pedagógica, como un teatro de aficionados. Sin embargo, con el transcurrir de los años, y pese a las prohibiciones de la propia orden, la actividad dramática adquirió altos grados de profesionalización; sus actores continuaron siendo los estudiantes por lo regular de la clase de retórica, aunque en actos solemnes podían participar alumnos de los grados superiores.⁶⁰

Los novatos niños actores —tanto criollos y españoles como indígenas— conmovieron con sus concertadas actuaciones, que podían —según opiniones de los cronistas— convertir más almas que los mismos sermones. Entre las claves del éxito de estos actores estaban su tierna edad y sus excelentes cualidades expresivas, corporales y faciales.

Por supuesto, el vestuario realzaba las capacidades histriónicas de los alumnos. En una época donde el lujo de la ropa era signo de distinción, el vestuario teatral elaborado con costosas y finas telas que cubría a ángeles, santos, reyes y cortesanos, así como sus diferentes mudanzas, causaban asombro entre el auditorio. De hecho, el impacto que muchas de las representaciones jesuitas lograron estuvo determinado por la calidad de los paños y número de cambios de vestimenta.

⁶⁰ Tal como sucedió en la Nueva España en 1578 con motivo de la representación de *El triunfo de los santos*: “Los representantes todos fueron estudiantes de nuestros collegios y muchos dellos graduados en Artes, con tanta riqueza de vestidos a propósito y con tal ornato y magestad que, ayudados de Dios, por la intercesión de los Sanctos, causavan en el auditorio aquel movimiento y affecto que se pretendía” (Morales 2000: 108).

6. CONCLUSIONES

Las páginas precedentes han sido un intento por reconstruir una parte de la vigorosa y versátil dramaturgia jesuita novohispana. De esta revisión es claro que las posibilidades del teatro público generado al calor de la fiesta son múltiples; que buena parte de estas piezas se crearon por expresa solicitud y motivadas por situaciones o contextos comunicativos particulares: beatificaciones, canonizaciones, recibimientos de autoridades eclesiásticas y civiles, fechas del calendario escolar, etc., y que, en consecuencia, los temas de las piezas y los recursos de la puesta en escena (que alcanzaron altos grados de sofisticación) fueron conscientemente adecuados a cada momento.

Estos rasgos nos conducen a las siguientes conclusiones: la adecuada interpretación del teatro jesuita debe atender no sólo las características formales y genéricas de los textos teatrales sino también los aspectos de la puesta en escena y su relación con un contexto en particular. Únicamente de esta manera podremos restituir a su específica situación comunicativa las obras creadas por los jesuitas novohispanos. De lo contrario mantendremos el error de desvincular esta manifestación literaria de sus circunstancias y sustraerla de su contexto ideológico y social, aspectos decisivos en la creación de este teatro, según hemos visto.

II. TEATRO Y FIESTAS JESUITAS EN 1640

1. FIESTA Y ENTRADA TRIUNFAL DE VIRREYES

Durante el siglo XVII novohispano, en emulación de la corte madrileña, no faltaron ocasiones que dieron lugar a espléndidas fiestas, unas de las cuales alcanzarían la categoría de “acontecimiento nacional” (Pascual Buxó 1959: 13). Algunos de estos sucesos competían estrictamente a la familia real o la virreinal (nacimientos, bodas, cumpleaños, decesos); otros eran de carácter político (proclamaciones, juras, entradas triunfales, victorias militares), y abundaron igualmente las de índole religiosa (dedicaciones de templos, traslados de imágenes piadosas, calendario eclesiástico, beatificaciones, canonizaciones, Corpus Christi, autos de fe). De todos estos acontecimientos, los que más trascendencia adquirieron entre la sociedad novohispana fueron las solemnes y públicas fiestas por las *entradas triunfales*¹ de

¹ Como bien se sabe, durante los siglos del dominio español en tierras americanas, nunca puso un pie en ellas monarca alguno; sin embargo, para resarcir la ausencia física se estableció una simbólica presencia siempre manifiesta en las espléndidas celebraciones de los virreinos americanos. Por otra parte, la enorme distancia que mediaba entre la sede de la monarquía hispánica y los virreinos en el Nuevo Mundo propició que sus representantes, los virreyes, tuvieran un poder y autonomía política mayor que en Europa; al mismo tiempo, esta situación fomentó “un engrandecimiento de su imagen, que los convirtió, como acertadamente definió Santiago Sebastián en «*alter ego* del monarca»” (Mínguez 1995: 31). Así, las fiestas por la entrada triunfal de los virreyes alcanzarían proporciones sólo comparables a las del festejo real. Estas entradas triunfales se remontan a las celebraciones romanas con motivo del recibimiento de militares y gobernantes que regresaban victoriosos de la guerra. Durante el Renacimiento, la tradición del triunfo se retomará y adquirirá nueva fisonomía; con el “viaje triunfal de Carlos V por Italia en 1532 tras la victoria de Túnez, [se establecerá] el modelo que seguirá la mayoría de las entradas efectuadas en Europa y América hasta el siglo XIX” (Morales Folguera 1991: 98). María Luisa Madona señala que las posteriores entradas de Carlos en sus dominios europeos constituían una “actitud oficial, ligada a la observación de la rígida etiqueta imperial y de unos ceremoniales evidentemente impuestos a los diversos gobiernos (o al menos concordados con ellos): retomando en algún caso antiguos rituales, a las puertas de las distintas ciudades se repiten las liturgias del encuentro con la autoridad religiosa (el emperador se apea del caballo para besar la cruz que empuña el obispo) y con las autoridades políticas (los gobernantes ofrecen en bandejas de oro o plata las llaves de la ciudad al emperador, quien graciosamente rehúsa el homenaje)” (2000: 120). Durante el recorrido del

virreyes como representantes oficiales del rey y del Estado monárquico español. Su carácter era evidentemente político: a través del festejo se pretendía reafirmar y promover la cohesión política del virreinato con la metrópoli (Mínguez 1995: 21-28). No obstante, la celebración estaba colmada de profundo sentido religioso, en tanto que, como gobernante máximo, el virrey era considerado principal defensor de la Iglesia.²

En estas ocasiones la Ciudad de México y otras de cierta importancia (sobre todo Tlaxcala y Puebla), como escenarios, sufrían una mudanza radical “para dar una imagen unitaria y triunfal, que normalmente no correspondía con la realidad” (Morales Folguera 1991: 97). En efecto, durante el período de la fiesta los edificios y casas se transformaban gracias a elaborados adornos, lazos, tapices y vistosas telas; las principales calles y plazas se modificaban con tablados, altares y otros aparatos de fugaz duración,³ y los integrantes de la jerarquizada sociedad se apoderaban y compartían los mismos espacios, si bien de diferente manera: los

emperador por los antiguos territorios italianos se va transformando y reconfigurando el ceremonial de la entrada: “El ritual del triunfo romano, adaptado al nuevo emperador, se contamina con los ceremoniales del *Adventus* y de la ‘toma de posesión’. El desfile con el carro triunfal del caudillo victorioso es sustituido por la cabalgata, mientras que el significado sacro de la ceremonia se manifiesta en el palio, ‘soberbio de brocado de oro y todo de águilas lleno’, bajo el cual avanza el emperador y que se repetirá en el ceremonial de las entradas posteriores” (124). Teresa Zapata, por su parte, define la entrada triunfal del siglo XVII español como una “ceremonia con la que la ciudad, el Ayuntamiento, recibía oficial y públicamente a un rey, a una reina consorte o a un alto personaje de la realeza y le hacía entrega de las llaves de la ciudad” (2000: 21), todo bajo un estricto protocolo.

² Y como sustituto del rey también delegado de Dios en la tierra, es decir, participaba en el plano simbólico de la divinidad del monarca. Recuérdese que durante los Siglos de Oro tenía vigencia la idea —muy recurrente en tratados sobre la educación del príncipe, ilustrados o no— de que el monarca era representante de Dios en la tierra, y que gracias al poder divino (y, por supuesto, cumpliendo con la fidelidad y defensa de la Iglesia católica) mantenía y sustentaba el poder humano, es decir, el político. Por su parte, Teresa Zapata confirma que en el caso de la entrada real para “exaltar al rey y a la monarquía se alude a su origen divino y su legitimidad” (2000: 26).

³ En España, al igual que en la Nueva España, con motivo de alguna celebración la gente se aglomeraba en las calles para descubrir y maravillarse con las modificaciones que la ciudad había sufrido gracias a los adornos y aparatos arquitectónicos de breve vida que se construían. No obstante, “la intervención de la fiesta en la modificación de la ciudad no era más que momentánea [...] no pasaba de los tres, cuatro, cinco o seis días que duraba la fiesta. [Todo con el afán] de simular un bienestar económico que no era más que aparente, fachada que, en arcos, máscaras y brillantes ornatos, ocultaba los problemas, adulando al [virrey], al que se le presentaban símbolos de orgullosa grandeza [...], haciendo de la ciudad un lugar imaginativo, contrario al del paisaje urbano cotidiano” (Bonet 1983: 63). Teresa Zapata confirma que: “todo lo que formaba la ciudad dentro de la fiesta se decoraba, se transformaba durante unas horas en un inmenso escenario teatral, fantástico, sorprendente, ilusorio, que ocultaba su verdadero aspecto, dentro del efectismo y la teatralidad barroca” (2000: 23).

grupos privilegiados (españoles y criollos adinerados principalmente) eran promotores y ejecutores de la celebración, en tanto que los otros sectores (castas, negros, españoles sin fortuna, el grueso de la población indígena, etcétera) cumplían la función de espectadores de los variados actos festivos; o en palabras de Bonet Correa: “En el barroco toda la ciudad participaba en la fiesta: nobles, funcionarios, clero, órdenes religiosas, artistas, artesanos y menestrales. [Sin embargo,] Unos son actores, otros espectadores” (1983: 62). De este modo se lograba una ilusoria y momentánea integración de la sociedad que era apremiada a intervenir en forma colectiva aunque perfectamente diferenciada (grupos sociales, gremios, instituciones civiles y religiosas) en la fiesta.⁴

Cabe resaltar, sin embargo, que un sector de la población indígena, según se colige de los testimonios, mantuvo una distinguida y constante participación en este tipo de festejos. Basta revisar algunas de las denominadas relaciones de sucesos festivos novohispanas para encontrar en entre sus páginas abundantes menciones de grandes comparsas de indios vistosamente ataviados según su antigua usanza, aunque estilizada: mantos esplendorosamente bordados, sandalias —nombrados coturnos por los relatores— de hilos de oro, joyas de piedras preciosas, penachos y estandartes de finas plumas con que participaban en las fiestas civiles y religiosas. Son igualmente numerosas las referencias a músicos indígenas de notables cualidades artísticas que eran convocados específicamente para deleitar con su música al personaje festejado. A manera de ejemplo, esta cita de *Sencilla narración* de Alonso Ramírez de Vargas, quien relata los pormenores de las fiestas celebradas en la Nueva España con motivo de la entronización de Carlos II en 1677:

No quisieron dejar de tener parte en el festivo reconocimiento los indios naturales, alegres de la ocasión, por asistir en el festejo con la América su madre. Porque a la

⁴ Sobre la participación de los distintos sectores sociales en estos mismos festejos ha apuntado Solange Alberro que intervenía el “conjunto de la población: los indígenas, los mestizos, los ‘morenos’, es decir, los africanos y sus descendientes, y los españoles (peninsulares y criollos), desempeñando cada uno de estos grupos una función determinada [...] Por lo tanto, estos festejos que involucraban a todos los sectores sociales desempeñaban una función integradora y federativa en el conjunto de la sociedad virreinal” (1999: 444).

fama que corría por los pueblos, vinieron veinte de Santiago Tlatilulco, *principales con ricos adornos a su estilo*, a quienes capitaneaba *Ecatzin* [...] Éste iba bailando con ademán o son de guerra, siguiéndole los demás con [...] macanas, dardos, adargas, copiles y braceletes dorados; en quienes se descollaba al viento verde intrincado follaje de plumerías [...] Otros ciento vinieron de la ciudad de Xuchimilco, que iban por delante de Moctezuma [...] Otros llevaban instrumentos como teponaztlis, tamborcillos, sonajas, pitos, ayacastlis, a cuyo son iban danzando [...] en cuya alegría y fervor se les conocía bastante no haber venido mandados, sino movidos de la natural propensión en festejar a su Rey y Señor (que Dios nos guarde) (Ramírez de Vargas 1998: 252-253).

En términos generales, las entradas triunfales en tierras mexicanas no diferían sustancialmente de las europeas y se constituían fundamentalmente de: recibimiento oficial en México —con intervención de altos funcionarios del orden civil y del religioso que ofrecían al recién llegado el palio—, antecedido de diversos festejos locales durante el traslado a la capital; entrega simbólica de las llaves de la ciudad; juramento del virrey de salvaguardar los intereses de la corona española y la seguridad de la Nueva España en su calidad de representante del monarca, y galas festivas de diversa índole (luminarias, fuegos artificiales, desfiles y procesiones, juegos, bailes y música, mascaradas, carros triunfales, poesía, corridas de toros y, por supuesto, varias modalidades del espectáculo dramático: coloquios, comedias, loas, entremeses, saraos, mojigangas, etcétera).

Morales Folguera señala como elementos principales de la entrada triunfal de reyes europeos los siguientes: “recepción del monarca ante las puertas de la ciudad, entrega simbólica de las llaves, juramento por el rey de mantener los privilegios a los ciudadanos, intercambio de regalos, fiestas públicas y populares, etc.” (1991: 98). Como se puede observar, dichos elementos son prácticamente los mismos, salvo modificaciones mínimas o, mejor dicho, adecuaciones a la particular situación del virreinato. Por ejemplo, para las entradas triunfales novohispanas existía un referente inmediato: la ruta seguida por Hernán Cortés y su tropa durante el

recorrido hacia la antigua Tenochtitlan, cuyo itinerario, en 1640, seguía siendo el mismo, es decir, desembarco en Veracruz y viaje por los territorios de Tlaxcala y Puebla hasta la capital. Muy pronto, después del período de lucha militar, este trayecto adquiriría estatuto simbólico de *viaje y entrada triunfal*, y, por ello mismo, repetición obligada de cada representante imperial. Además, estas fiestas virreinales —señala Morales Folguera— “adquirieron tal boato y desarrollo que rápidamente comenzaron a separarse de sus antecedentes y adquirieron la personalidad que les daban los componentes de una sociedad también diferente” (1991: 99-100).⁵

Mediante estas espectaculares y ostentosas fiestas de recibimiento y bienvenida los poderes establecidos (Estado e Iglesia) pretendían no sólo declarar y reafirmar la lealtad de los súbditos novohispanos ante su virrey (y, por lo tanto, ante el rey), sino, al mismo tiempo, presentar a los súbditos una imagen del representante oficial de la monarquía que correspondía al ideal del príncipe *político y católico*.⁶ La fiesta de aclamación virreinal resultaba entonces espacio adecuado para la transmisión de un complejo discurso simbólico que, por un lado, perseguía la exaltación del príncipe (el virrey) y, por otro, el reforzamiento de una ideología y sus valores (la monarquía

⁵ Sobre la organización y principales elementos de la fiesta virreinal, *vid.* también López Cantos (1992); especialmente el cap. 2: “Configuración ideal de una fiesta en Indias” (47-78).

⁶ Desde finales de la Edad Media, en la tradición política española había sido una constante el modelo de gobernante sustentado en la *virtud*, entendida ésta en su acepción cristiana: puesto que “el gobierno de la sociedad tiende a mantener en ella la vida virtuosa, en el sentido cristiano, el príncipe debe poseer estas mismas virtudes y su acción gobernante no apartarse de ellas lo más mínimo” (Maravall 1944: 231). Durante el Renacimiento, con el surgimiento del Estado moderno, se modifica la noción tradicional de virtud debido a la aparición de *El príncipe* del florentino Nicolás Maquiavelo. En la propuesta de Maquiavelo, por un lado, el príncipe conoce el bien, pero no es bueno, sólo aparenta; por otro, la *virtud* maquiavélica está orientada hacia un único bien: la conservación del poder. De esta manera, Maquiavelo se contraponía al esquema político cristiano, cuyo bien último está dirigido a Dios mismo. En la virtud política de Maquiavelo no tenía cabida ninguna consideración moral, y en este sentido las virtudes morales, verdaderas y sinceras necesariamente en el príncipe cristiano, se transforman en la doctrina maquiavélica en simples medios para lograr los propósitos de expansión y poderío, o meras *artes*, como las llama Maravall: “por tanto, las virtudes morales, como cualesquiera otras cualidades del Príncipe, se reducen a medios calculados para realizar una obra de gobierno humano secularizado, y nada más. Son, pues, simples artes” (233). Por el contrario, entre los tratadistas políticos españoles permanece la noción de virtud cristiana, que debe ser constante y verdadera en el príncipe, pues únicamente mediante el adecuado ejercicio de las virtudes morales podrá obtener el favor divino para mantener el poder y gobernar a su pueblo en tanto príncipe, es decir, hombre público y representante de Dios en la tierra; como individuo está obligado a mantener esas mismas virtudes para obtener la salvación de su alma.

hispanocatólica),⁷ en virtud de que la fiesta se constituía —según asevera Bonet Correa— como “una forma de memoria colectiva a la vez que de fijación política, que desde el otoño de la Edad Media, con el nacimiento de las modernas formas de gobierno, era una manifestación evidente del poder cada vez más creciente del Estado” (1983: 46). Efectivamente, en el festejo virreinal:

su boato y su artificiosidad son prueba de la grandeza y poder social del que la da, y a la vez, de su poder sobre la naturaleza, cuyo curso, de alguna manera, se pretende siempre cambiar. Las fiestas barrocas se hacen para ostentación y para levantar admiración...

Se emplean medios abundantes y costosos [...] para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa, para la brevedad de unos instantes de placer (Maravall 1998: 487, 488).

Para lograr esos instantes de *sorpresa* y *admiración* los encargados del festejo otorgaron preferencia a elementos visuales, y en especial al arte de la emblemática. Ello en virtud del innegable predominio, en todos los ámbitos, de la imagen y su capacidad persuasiva;⁸ cualidad que la hacía altamente eficaz en la transmisión de ciertos valores políticos, religiosos y sociales, es decir, de propaganda y difusión

⁷ En este sentido, las fiestas son una manifestación más de lo que Maravall ha llamado una cultura dirigida al referirse al Barroco: “la cultura del Barroco es un instrumento operativo [...] cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquélla debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades [...] estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento”, en suma, se pretendía en los súbditos “conducirlos y [...] mantenerlos integrados en el sistema social” (Maravall 1998: 132). Particularmente sobre las fiestas barrocas de la monarquía española, *vid.* el cap. 9: “Novedad, invención, artificio (papel social del teatro y de las fiestas)” (1998: 453-498). En este capítulo Maravall insiste en el carácter rector de las fiestas, en tanto “instrumento, un arma incluso, de carácter político” (494); al grado de que “la fiesta, en la monarquía barroca española, se convierte en una celebración institucionalizada”, lo cual “revela su entronque con el sistema social y con los medios de integración en que se apoyaba la monarquía barroca” (492).

⁸ Sobre el predominio de la imagen y su poder persuasivo durante el Barroco, *vid.* el ya clásico trabajo de Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1987; en especial la parte I: “La cultura de los símbolos en España en el siglo XVII”); de Maravall, *La cultura del Barroco* (1998; particularmente el Apéndice: “Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales”), y “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca” (1990: 92-118); Rodríguez de la Flor (1995).

ideológica. En consecuencia, prácticamente todas las manifestaciones sociales y culturales se sirvieron

de jeroglíficos impresos o estampados, de pinturas a descifrar, que ref[orzaban] la llamada que al espectador o al público que escucha se le dirig[ía], abriendo cauce en su atención para la penetración de una doctrina o del sentimiento de admiración, de suspensión, de estupor, etc., que facilitaría la captación de ese público (Maravall 1998: 502).

La imagen simbólica encontró, pues, en el ámbito del festejo de entrada y recibimiento de virreyes —que convocaba y aglutinaba al grueso de la población principalmente urbana— uno de sus espacios esenciales de difusión.⁹ A través de la heráldica y la emblemática —tradiciones muy conocidas durante los siglos del virreinato— la figura del nuevo gobernante era magnificada, igualándose, de hecho, con la divinidad;¹⁰ pero no sólo la heráldica o la emblemática fueron fuentes privilegiadas de los programas iconográficos de los arcos de triunfo u otras fábricas efímeras, también se recurrió a la historia, a la mitología clásica y a la Biblia, así como a astrología y a la zoología mediatizada por los bestiarios. Los promotores de estos ritos y ceremonias cívicas conocían a la perfección el alcance de la imagen y, para lograr sus objetivos, echaron mano de múltiples recursos visuales combinados con estrategias literarias y plásticas mediante las cuales desplegaban innumerables mensajes simbólicos que “suspendían y admiraban”, a la vez que consolidaban en el

⁹ La fiesta, “fundamentalmente la ‘fiesta de Estado’, se convierte así en marco de representación donde son exhibidos estos ‘logros del ingenio’, con los que la cultura de su tiempo celebra y se celebra así misma” (Rodríguez de la Flor 1995: 226). Sin embargo, no todos los productos visuales (emblemas, jeroglíficos, empresas, enigmas, etc.) podían ser comprendidos en su totalidad por las multitudes. Pero “su misma presencia y utilización por los mecanismos del poder y por las instituciones que los emplean masivamente, denuncia una pedagogía en marcha y un proyecto de adaptación de estos artefactos icónico-lingüísticos a las sociedades de masas” (226). Cabe señalar también que la mayor parte de los ejemplos de la tradición emblemática en la Nueva España proceden en su mayoría de las relaciones de festejos civiles y religiosos. En tales relatos, los autores (ante la falta de grabados) hacían prolija descripción de las pinturas y transcribían los motes y sentencias latinas y castellanas que acompañaban emblemas y jeroglíficos.

¹⁰ Señala Dolores Bravo que el arco de triunfo poseía un “simbolismo político-cristiano: el personaje ritualizado se representa, por un lado, como deidad de la Antigüedad clásica; y por otro, por decreto del Todopoderoso, se manifiesta como la parte superior y divinizada del cuerpo social” (1989: 86).

pueblo novohispano, aunque quizá de modo inconsciente,¹¹ la imagen del poder y sus representantes, es decir, de la monarquía hispánica, del monarca y del virrey.

2. UN “PRÍNCIPE TAN CRISTIANO”: EL MARQUÉS DE VILLENA

De todas las celebraciones del siglo XVII novohispano con motivo del arribo y toma de posesión en el gobierno, quizás ninguna fue tan notable, por el “lujo y derroche económico gastado por las autoridades locales en agasajarle con unos festejos, que duraron más de dos meses” (Morales Folguera 1991: 102), como la aclamación en 1640 de don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, VII marqués de Villena y VII duque de Escalona, nombrado por Felipe IV como virrey sustituto de Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta, quien gobernaba el virreinato desde 1635. Además de estos títulos, el decimosexto virrey de la Nueva España ostentaba los honores de ser “VI [Marqués] de Moya [...], VIII Conde de Santisteban de Gormaz y de Xiquena, era Señor de Belmonte, Zafra y Alarcón, del Castillo de Garcinúñez, Orqueda, Jumilla, Alcalá del Río, Serón, Tijola, Mondaba y Arque; Alcaide de los Alumbres de Almagabén y Curregana; Gentilhombre de Cámara de su Majestad; Secretario Mayor de Confirmaciones y Mercedes de Castilla; y nada menos que Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro” (Romero de Terreros 1947: viii). También era descendiente en línea directa de la familia Braganza de Portugal, lo cual le acarrearía serias dificultades.¹²

¹¹ Como ha señalado Maravall, la justificación del predominio y utilización de recursos visuales radica en su potencial psicológico: “los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo, como [...] el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos” (1998: 504-505). En el fondo de estas consideraciones se halla el debate, que se remonta a la Edad Media, sobre cuál de los sentidos, vista u oído, era mejor cauce para la transmisión del conocimiento, pero también de control social e ideológico.

¹² En 1642, Portugal se subleva y se separa de la monarquía española; en consecuencia, Diego López sería sospechoso “de su posible falta de adhesión a la Corona española” y sería destituido de su cargo por el polémico obispo —y posterior virrey sucesor de Villena— don Juan de Palafox y Mendoza (Bartolomé 1991: 57-61). No obstante, se probó su inocencia y se le propuso regresar a la Nueva España, pero rechazó el ofrecimiento. El conflicto entre Villena y Palafox es tratado con detalle por Gregorio Bartolomé (1991), y Jonathan I. Israel (1997).

La suntuosidad y trascendencia de las fiestas se debió fundamentalmente a dos causas. La primera: Diego López Pacheco era el primer virrey de la Nueva España que poseía, entre otros muchos, el título nobiliario de duque, y además ostentaba entre sus varios méritos el ser un grande de España; la segunda estribaba en el deplorable estado político por el que atravesaba el virreinato.

Durante la primera mitad del siglo XVII se había suscitado una serie de enfrentamientos entre el poder civil y el religioso: virreyes y arzobispos entraron en agrias y públicas disputas que ocasionaron algunos desmanes de proporciones alarmantes que amenazaban —y en cierta medida lo lograron— con desestabilizar el virreinato. En 1624, durante el gobierno del virrey marqués de Gelves se registró una grave confrontación entre éste y el arzobispo Pérez de la Serna, que culminó con una orden de expulsión para el arzobispo; como respuesta Pérez de la Serna ordenó el cese del oficio religioso. El suceso creó gran conmoción entre la población —sobre todo indígena— y el sector religioso —ya de por sí con pugnas internas entre regulares y seculares—, que se dividieron en dos bandos: unos leales al virrey, otros al arzobispo. Los inconformes atacaron el palacio virreinal incendiándolo y saqueándolo, hasta lograr el derrocamiento del marqués de Gelves. Según varios informes, los disturbios fueron propiciados por religiosos seculares partidarios del arzobispo. Ambos funcionarios fueron removidos de sus cargos y sustituidos por el marqués de Cerralvo en el poder civil, y Manso y Zúñiga, en el religioso.

Sin embargo, más tarde, en 1629, con motivo de una inundación que afectaría por algunos años la capital, virrey y arzobispo entraron en severas disputas inculpándose mutuamente. El problema se conoció en España, y, puesto que sobre Cerralvo pesaba la pésima reputación de funcionario corrupto, el Consejo de Indias recomendó su remoción, a la vez que aconsejaba llamar también al arzobispo, ya que en Madrid se tenía la impresión de que “el prelado estaba llevando a extremos inadmisibles su disputa con el virrey” (Israel 1997: 187). Manso recibió la orden de abandonar la Nueva España en 1631, no obstante encontró uno y más pretextos para retrasar su partida hasta 1635, año en que arribó el sucesor de Cerralvo, el marqués

de Cadereyta. En el virreinato de Cadereyta (1635-1640), no sucedieron los públicos pleitos entre Estado e Iglesia como en los gobiernos precedentes de Gelves y Cerralvo, pero continuaban y se incrementaban el descontento criollo y los problemas económicos, debido a la más intensa demanda metropolitana para sustentar el costo de los conflictos bélicos.

Por su parte, la corona temía las consecuencias políticas que podría causar el enfrentamiento entre los criollos y sus simpatizantes y el virrey y sus adeptos. Así las cosas, la corona creyó conveniente designar como virrey a un noble de abundantes y suficientes virtudes y talentos como para apaciguar y solucionar los diversos conflictos que aquejaban a la Nueva España; o en palabras de Israel: “Para revitalizar la autoridad virreinal, bastante decaída a raíz del trato recibido por Guadalcázar y Gelves y las disputas en que se habían visto envueltos Cerralvo y Cadereyta, Madrid escogió como decimosexto virrey de México a un grande de España, el primero de ese rango que hubiera estado a cargo del gobierno de la Nueva España: Diego López Pacheco y Bobadilla, marqués de Villena y duque de Escalona, y pariente del duque de Braganza, quien en diciembre de 1640 se convertiría en Juan IV, rey rebelde de Portugal” (1997: 202-203).¹³

La designación de una persona de tan alta calidad como su dirigente político fue vista por los novohispanos —según las crónicas de la época— como “indicio de la mucha fineza, y amor, que tiene à este Reyno” el rey Felipe IV, “pues le diò dándole tal Virrey la sangre de sus venas”, y si tanto los amaba su rey, no podían hacer menos que prodigarle a su representante igual afecto mediante admirables festejos; con ello se renovaban y reforzaban los vínculos políticos entre la corona y el virreinato, entre el monarca y sus fieles súbditos.

¹³ En la misma flota llegó Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla y visitador de la Audiencia. En la práctica, la relación entre el virrey y el obispo —aunque en principio intentaron ambos no entrar en confrontación— fue una prolongación del conflicto Iglesia-Estado que prevalecía desde 1620 en la Nueva España. Palafox pretendía llevar a cabo las reformas eclesíásticas en lo relacionado con parroquias de indígenas y el clero secular, mientras que el virrey defendía los derechos de las órdenes regulares. Para un examen más detallado del panorama político de la primera mitad del siglo XVII novohispano, *vid.* Israel (1997), especialmente los capítulos V-VII.

Fue tal el lujo y riqueza del festejo que, en opinión de un estudioso de las fiestas novohispanas, la que ahora nos ocupa se convirtió en modelo de las subsecuentes.¹⁴ Como acertadamente ha señalado José Pascual Buxó, “Cristóbal Gutiérrez de Medina nos ha hecho, en su *Viaje por tierra y mar... que hizo el Excelentísimo Señor Marqués de Villena*¹⁵ [...], un relato tedioso aunque ejemplar de la etiqueta y aparato con que eran recibidos y festejados los representantes del poder real” (1959: 14). Ciertamente, la prolija relación del clérigo español Gutiérrez de Medina¹⁶ es documento por demás interesante que permite a los estudiosos de la fiesta virreinal profundizar en las peculiaridades que adquirió en la Nueva España este tipo de ceremonias.

¹⁴ Señala Morales Folguera que “Al parecer dos entradas sirvieron como modelo, por distintos motivos, a todas las que se efectuaron durante el periodo virreinal. Desde el punto de vista histórico, la primera de la que tenemos noticia fue la realizada en el año 1608 por el *arzobispo Fray García Gera* [...] En el año 1611 el arzobispo sucedería a Luis de Velasco en el cargo de virrey de la Nueva España, por lo que [tuvo] lugar su entrada triunfal como nuevo virrey [...] A diferencia de la entrada del arzobispo Fray García Gera que, aunque marcó pautas en el señalamiento de comportamientos y en la apropiación de los lugares claves del espacio urbano de México, fue de una gran sobriedad, [el otro modelo básico:] *la entrada realizada por el Marqués de Villena* destacó por el lujo y derroche económico” (1991: 100-102) en su realización.

¹⁵ El título completo de este impreso es: *Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra, que hizo El Excellentísimo señor Marqués de Villena mi señor, yendo por virrey, y capitán General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordoñez: su Almirante Iuan de Campos. Dirigido a don Ioseph López de Pacheco, Conde de Santistevan de Gormaz mi señor.* Con licencia del Excellentísimo señor Virrey desta Nueva España. Impreso en México: En la Imprenta de Juan Ruyz. Año de 1640. Este impreso fue conocido por Genaro García, quien lo utiliza para elaborar su *Don Juan de Palafox y Mendoza. Obispo de Puebla y Osmá. Visitador y virrey de la Nueva España* (1918); sobre el impreso señala: “En 8º, 39 fols, más 19 siendo plegada la 4, más 1 con el número 40, más 16, más 41-45, más 1 con el mismo nº 45, más 4 s. n., más 6, más 4 s. n.” (García 1918: 421). Todas las citas se transcriben respetando la ortografía (excepto esas largas) y puntuación original, únicamente se acentúa de acuerdo a la norma vigente y se desatan abreviaturas. Existe edición moderna —incompleta— de Manuel Romero de Terreros (1947). Debemos resaltar que además de la relación del festejo propiamente dicha, en el impreso se anexan, con su propia foliación y portada, otros opúsculos que dan cuenta no sólo de los arcos triunfales construidos, sino de otras celebraciones menores de carácter privado y no público como el festejo oficial (*vid. infra*). La incorporación de estos breves impresos en el texto principal indican la clara intención de Cristóbal Gutiérrez de Medina de ofrecer a su destinatario (el primogénito del marqués de Villena) una puntual y cabal narración del recibimiento.

¹⁶ Del doctor Cristóbal Gutiérrez de Medina se sabe poco: “nació en España en 1598; se graduó de Doctor en Teología y Cánones por la Universidad de Sevilla y, en 1640, pasó a la Nueva España con el Marqués de Villena, en calidad de capellán y limosnero del Virrey. En la Real Audiencia de México recibió el título de Abogado y posteriormente fue nombrado Cura del Sagrario de la Catedral, ‘por el Rey’. En 1646 se opuso a las Canonjías Magistral y de Escritura de la Metropolitana y más tarde figuró como Comisario de la Inquisición en la Puebla de los Ángeles. Falleció después del año de 1650” (Romero de Terreros 1947: ix). Tal parece que fue testigo, y participe en cierta medida, del conflicto entre el obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, y la Compañía de Jesús en su calidad de comisario de la Inquisición, cargo que obtuvo gracias al arzobispo Juan Sáenz de Mañozca, tío del autor de un “tan sanguinario e insultante” libelo contra Palafox. En la querrela fue tachado de encubridor por los partidarios de Palafox (Bartolomé 1991: 61-67).

Por otra parte, la categoría modélica que adquirió esta celebración puede advertirse en la cantidad de impresos de carácter festivo que suscitó: por lo menos diez (algunos con segundas ediciones) que hemos localizado.¹⁷ Recordemos que era usual que las circunstancias de tales sucesos quedaran a salvo del olvido en un tipo discursivo mejor conocido como *relación de fiestas*,¹⁸ y en otros folletos que circulaban entre la población (probablemente desde el mismo día de la fiesta) y que describían la fábrica y adornos de los aparatos de naturaleza efímera; ambas, relaciones y descripciones, se encomendaban, en virtud de la trascendencia política o religiosa del suceso, a un destacado y reconocido hombre de letras. Menos común era que se narraran —con la minuciosidad del caso que nos ocupa— no sólo las peripecias del trayecto del nuevo gobernante desde su desembarco en Veracruz hasta la Ciudad de México, sino toda su travesía desde la Península hasta el Nuevo Continente. Y todavía más singular resultaba el hecho de que un año después —en

¹⁷ Ofrecemos los registros bibliográficos abreviados y modernizados; puede verse la información completa en la Bibliografía.

ARCOS TRIUNFALES

1. Mateo Galindo, S. J., *Fuerte sabia política...* México: Viuda de Bernardo Calderón, 1641.
2. *Descripción y explicación de la fábrica y empresas del [...] arco [de la] Ciudad de México*. Dos ediciones: México: Juan Ruiz, 1640; México: Viuda de Bernardo Calderón, 1641.
3. *Zodiaco regio, templo político [...] consagrado por la santa iglesia metropolitana de México [...] Compuesto por un religioso de la Compañía de Jesús*. Primera edición: México: Francisco Robledo, 1640; segunda: s. p. i. (probablemente de 1641).

RELACIONES EN VERSO.

1. María Estrada Medinilla, *Relación [...] de la feliz entrada en México [...] del [...] marqués de Villena*. Primera edición: México: Francisco Robledo, 1640; segunda edición: s. p. i. (¿1641?).
2. María Estrada Medinilla, *Fiestas de toros, juego de cañas y alcancías que celebró la [...] Ciudad de México [por] la venida a este reino [del] marqués de Villena*. S. p. i.

PIEZAS TEATRALES:

1. *Comedia de San Francisco de Borja a la [...] venida del [...] marqués de Villena*. Dos ediciones: la primera anónima, s. p. i.; la segunda asienta: “Compuesta por el padre Matías de Bocanegra, de la Compañía de Jesús”, México: Francisco Robledo, 1641.

OTROS IMPRESOS

1. Nicolás de Torres, *Festín hecho por las morenas criollas de la [...] Ciudad de México, al recibimiento [...] del [...] marqués de Villena*. México: Francisco Robledo, 1640.
2. *Adición a los festejos [...] con el particular que le dedicó el Colegio mexicano de la Compañía de Jesús*. México: Bernardo Calderón, 1640.

Estos textos están distribuidos en las dos relaciones en prosa que se escribieron por la llegada de Villena (*vid. supra*).

¹⁸ Sobre el género relación y sus características formales, *vid. Rodríguez Hernández (1998)*, especialmente el capítulo 3. También puede consultarse García de Enterría *et al.* (1996), y López y Pena (1999), cuyos volúmenes están dedicados exclusivamente al estudio de dicho género desde distintos.

1641— se imprimiesen dos ediciones más de otra relación que ofrecía igualmente los pormenores del viaje y recibimiento. Nos referimos al anónimo

Viage por tierra, y mar del Excellentísimo señor Don Diego López Pacheco i Bobadilla, Marqués de Villena, i Moia, Duque de Escalona, &c. Aplavsos, y festejos a sv venida por Virrei desta Nueva España. Al Excellentísimo Señor Don Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares, Duque de San Lúcar la Maior, &c. Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de IESVS. [En México, por Francisco Robledo Impresor, i Mercader de libros, en la calle de San Francisco. Año de 1641.]

A través de estas dos amplias relaciones (la de Gutiérrez de Medina y la anónima impresa en 1641) —y los diversos textos descriptivos o celebratorios que incorporan— podemos reconstruir el recibimiento oficial de Villena; entender el valor político y simbólico que diversos sectores sociales del virreinato otorgaron a esta entrada en particular, y descubrir los mecanismos y estrategias que emplearon para expresar y exhibir sus intereses y sus esperanzas.

2.1. FIESTAS Y REGOCIJOS EN LA NUEVA ESPAÑA: VERACRUZ, TLAXCALA Y PUEBLA

Después de recibir la noticia de su nombramiento oficial como virrey de la Nueva España, don Diego López Pacheco, marqués de Villena, abandonó su ducado de Escalona y zarpó, el 21 de abril, del puerto de Santa María acompañado de su familia y de tres distinguidos eclesiásticos: Juan de Palafox y Mendoza, obispo electo de Puebla de los Ángeles; Juan Alonso de Ocón, de Yucatán, y Francisco de Hevia y Valdés, de la Nueva Vizcaya, quienes se alistaban para tomar posesión de sus nuevas diócesis. La larga jornada del viaje concluyó el 24 de junio de 1640, cuando los tripulantes de las naos que conducían a don Diego López Pacheco, con lágrimas en los ojos, avistaron tierras novohispanas: por el “Sudueste, descubri[eron] el bolcán de Oriçaba, el cofre de Perote, las sierras de la Villa rica, y

por la banda de bauor las sierras de San Martín, y à las tres de la tarde con algarça, y contento de todos se diò vista à la Fuerça de San Iuan de Lua” (Gutiérrez 1640: 20v). Una vez en el puerto, el marqués de Villena, su familia, la comitiva y los tres obispos¹⁹ fueron recibidos y homenajeados por toda la nobleza y los regidores. Luego el duque de Escalona recibió al embajador del marqués de Cadereyta, que en su nombre le daba la bienvenida al virreinato.

De Veracruz emprendió el camino hacia Tlaxcala —paso obligado de todo virrey entrante.²⁰ En todo el trayecto, los naturales de la región fabricaron numerosos arcos florales y altares, y dejaron escuchar las notas de sus trompetas y chirimías. Fue, sin embargo, en las ciudades de Tlaxcala y Puebla donde tuvieron lugar los más sobresalientes festejos, sólo superados por los que se llevarían a cabo en la capital del virreinato.

Para la entrada en Tlaxcala se tenía preparada cerca del palacio de gobierno una “famosa portada”,²¹ que exhibía

en su fachada por quadros, grandeças de la Casa de los Pachecos, Girones, Bobadillas, con letras agudas de Elogios y Geroglíficos de la dicha deste Reyno con la venida de tan gran señor, y todo lo *celebrò vna loa*,²² que para esto tenían preuenida, en vn tablado al lado de la portada (1640: 27r);

inmediatamente las autoridades locales ofrecieron a Villena las llaves de la ciudad. El virrey permaneció en la ciudad sólo tres días, pero se dio tiempo para visitar el

¹⁹ Aparte de las distinguidas personas que acompañaban el nuevo virrey cabe mencionar entre la tripulación los nombres del famoso Guillén de Lampart, que se proclamaría años después nada menos que emperador de México, y don Carlos de Sigüenza y Benito, progenitor del sabio novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora (Leonard 1990: 85).

²⁰ Al respecto el mismo Gutiérrez comenta: “Es obligación precissa de los Virreyes el passar por esta Ciudad de Tlaxcala, y priuilegio suyo, por auer sido la Cabeça deste Reyno y auer ayudado particularmente sus naturales à su conquista, y por esto es costumbre venir aquí todos los Tribunales de Ciudades, Inquisición, Cabildos de Iglesias, Tribunales de Cuentas y Oficiales Reales à dar la bienvenida à los señores Virreyes, como la dieron à su Excelencia, si bien con más particulares demostraciones en esta ocasión que en otras” (1640: 26v).

²¹ Por desgracia, no ha quedado rastro del autor ni del texto del simbólico diseño del arco tlaxcalteca, a no ser por las generalidades que proporciona el tantas veces citado clérigo Cristóbal Gutiérrez de Medina.

convento de los padres franciscanos, donde fue espectador de una *comedia* “hecha à lo doméstico y bien representada” (27v).

A las afueras de la Puebla de los Ángeles fue recibido por Juan de Palafox,²³ quien “influyó para que aquella ciudad excediera en lucimiento a las otras poblaciones donde su Excelencia se había detenido” (García 1918: 68). Como parte del recibimiento promovido por Palafox se levantaron dos arcos triunfales: uno del padre Mateo Galindo de la Compañía de Jesús²⁴ muy cerca del convento de las monjas de la Trinidad, que

conforme su anchura, subía la alteza según arquitectura cubierta de lienços de buena pintura, targetas diferentes, y emblemas de las grandeças de la Casa del Marqués mi señor; y Geroglíficos de sus afectos, y fauores, que recibían de su Magestad para restauración de este su Reyno; à la mano derecha desta portada

²² Todos los énfasis marcados con letras cursivas son nuestros a menos que se indique lo contrario.

²³ Cuenta don Genaro García que “Obedeciendo a un sentimiento de exquisita cortesía, Palafox quiso recibir en Puebla, como jefe de su iglesia, al representante del Rey; por esto se adelantó al Marqués y entró en su diócesis ‘el día de Santa María Magdalena, 22 de julio’ ” (1918: 68).

²⁴ La descripción del arco se imprimió bajo el título de *Fverte sabia política, qve la mvy noble y leal ciudad de los Ángeles erigió en arco trivnphal. Al excellentíssimo señor don Diego Roque, López, Pacheco, Cabrera, y Bobadilla. Primer marqvés de España. Y consagró en sv deseada venida, por Virrey, Gouernador, y Capitán General desta Nueva España. Por el padre Matheo Galindo de la Compañía de Iesvs*. Con licencia. México: Viuda de Bernardo Calderón. Este raro impreso ha sido causa de notables confusiones desde el siglo XVIII. Señala José Toribio Medina en su “Introducción” a la *Imprenta en la Puebla de los Angeles*, que el jesuita Nicolás Sotwel en su *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu* (Roma, 1776) cita un libro impreso en Puebla en 1639: “Mattheus Galindo, *Librum Emblematum, Hieroglyphicorum et Carminum quibus exceptus est prorex, marchio Villenae*. Angelopoli. 1639” (Medina 1991: V, n. 1); de Sotwel pasa el dato a la *Bibliotheca hispana nova* de Nicolás Antonio (t. 2, p. 116, Madrid: 1788), que no señala impresor ni tamaño. Posteriormente González de Barcia en su *Epítome de la biblioteca oriental y occidental* (t. 2) señala como lugar de impresión Puebla, mismo año, y tamaño en 4°. González de Barcia introduce una confusión más al atribuir el impreso no a Mateo Galindo sino a Mateo Salgado, otro jesuita. Beristáin de Souza en su *Biblioteca hispano americana septentrional*, precisa como fecha de impresión el año de 1640, pero no menciona impresor, e incurre en atribuir primero el impreso a Galindo (t. 2, p. 5) y después a un padre Salcedo (t. 3, p. 96). También Ternaux lo cita en su *Bibliothèque américaine* bajo autoría de Salcedo y con fecha 1639, en 4°, y nuevamente sin dar noticias del impresor. Todos estos indicios llevan a Medina a la conclusión de que ninguno de los bibliógrafos citados tuvo en sus manos un ejemplar del que —consideraba Medina— sería el primer impreso poblano. Medina, sin datos concretos y en el fondo siempre dudando de su existencia, ofrece como la primer obra impresa en Puebla el: “1.- Arco triunfal: Emblemas, geroglíficos y poesias con que la ciudad de la Puebla recibio al Virrey de Nueva España, Marqués de Villena. Por el P. Mateo Salcedo. Impreso en la Puebla de los Angeles, 1640, 4^o” (1991: 3). Es evidente, pues, que dicho arco no se imprimió en Puebla: como bien reza la portada salió de la imprenta de Bernardo Calderón, en México, y su autor fue el jesuita Mateo Galindo. La confusión de nombres quizá haya sido provocada porque el otro arco erigido en la Puebla fue ideado por otro jesuita, tal vez el citado Mateo Salcedo. Para más detalles sobre la confusión bibliográfica,

auía vn tablado, y à el llegar su Excelencia se abrió vna nube, y dentro de ella vn Ángel, que en nombre de la Ciudad de los Ángeles dixo una loa Angelical en latín y en romance, y era tal la loa, que mereció muchas (Gutiérrez de Medina 1640: 29v).

Y “abriendo las puertas de aqueste arco” se hizo entrega simbólica de la ciudad. A la entrada de la catedral se ubicó la otra *portada*, que era “no de menos grandeça ni valentía de pincel, ni de menos agudos pensamientos que la primera” (30r):

[La] fórnice de pincel, tan primorosa en las pinturas, perfecta en la arquitectura, sutil en las alegorías, sentenciosa en los versos, grave en los asuntos, que fue ostentoso desempeño à la Santa Iglesia que la dedicò. *Compuesta por otro Padre grave de la Compañía de Iesús, ministerio que parece se vinculò à nuestra Religión en la ocasión presente, pues todos los Arcos, Portadas, i Fornizes, las hizieron sujetos de la Compañía, esmerando lo lucido de sus ingenios en la perfección de tan devidos festejos (Viaje por tierra y mar: 13r).*²⁵

La celebración poblana continuó por varios días más con diversas *representaciones* de batallas, juegos de cañas, encamisadas, carros triunfales con música, corridas de toros (a las que, por supuesto, no asistió Palafox²⁶) y máscaras serias y burlescas. Por los elogios que recibieron, cabe mencionar una de las mascaradas y el juego de cañas de los estudiantes:

vid. Medina 1991: V-XIII. El padre Mateo Galindo escribió también “‘De gramatica latina et syntaxi’, [fue] Rector [del colegio] de San Jerónimo de Puebla y del Potosí, mu[rió] en 1667” (Decorme 1941: 150).

²⁵ Es notable este fragmento, pues en él se expresa que los autores de los programas iconográficos de todos los aparatos efímeros elaborados en tal fecha fueron padres de la Compañía de Jesús. Se trata el asunto casi como una casualidad, cuando en realidad al anónimo relator jesuita del *Viaje* trata, sin lugar a dudas, de enfatizar este hecho para hacer evidentes los méritos de los ingenios de la Compañía de Jesús en tierras novohispanas, y especialmente para remarcar la destacada participación de la Compañía en estos festejos.

²⁶ Señala Gutiérrez de Medina: “Y a todos estos festejos que no fueron de toros asistió con su Excelencia su Ilustrísima” (1640: 31r); palabras confirmadas por el anónimo autor del *Viaje por tierra y mar...*: “y del señor obispo, que asistió a todos los juegos e invenciones que no fueron de toros, acompañando a su Excelencia, que siempre desde que entró en el reino se ha esmerado en demostraciones (*sic*) de la estima, amor y conformidad con que trata a su Ilustrísima” (13v).

Iueues 2. de Agosto huuo otra máscara lucida con carros triunfales de música, y de toda la descendencia de la Casa del Marqués mi señor desde sus principios, con trajes según la usança de los tiempos, que tuuo tanto qué ver, como admirar, lleuando sus targetas Elogios, que explicauan sus assumptos. Viernes 3. de Agosto los Estudiantes dando muestras de sus ingenios, y alegría, hizieron à lo redículo vn juego de cañas con libreas tan graciosas, quadrillas tan concertadas, y su carro triunfal con música, y carreras con tanta destreça que pudieron competir con las primeras cañas (Gutiérrez de Medina 1640: 31v).

Ya en Cholula, sitio donde igualmente se erigió un arco de triunfo, el virrey se hospedó en el convento de San Francisco, “donde los Religiosos le celebraron con vna religiosa *Comedia*, mitotes, y tocotines de lo principal de los Indios” (Gutiérrez de Medina 1640: 32r). Posteriormente, se dirigió a Huejotzingo y de aquí hacia Ozumba pasando por Apam. En Ozumba, como era la costumbre, fue recibido por el virrey saliente, don Lope Díez de Armendáriz, funcionarios, miembros de la nobleza mexicana (entre los que destacaba el conde de Santiago), y representantes del clero. Después de múltiples muestras de afecto se dirigió a Chapultepec.

2.2. CHAPULTEPEC: “HOSPEDAJE REAL Y RECREACIÓN DE LOS SEÑORES VIRREYES”

En los lujosos salones y habitaciones del palacio de Chapultepec se hospedó Villena por varios días, durante los cuales fue homenajeadó con anticipos de la gran fiesta que la capital tenía organizada en su honor. Entre los diversos actos que conformaron el festejo palaciego:

huuo vn mitote general de quatrocientos Indios²⁷ con tylmas de gala, y plumeros, que baylaron à su vsança, y alegraron el campo, y la Ciudad; y à la noche huuo

²⁷ Acerca de los indígenas en el recibimiento de Villena, Alberro considera que su evidente participación y el énfasis que de ella se hace indican “el importante papel otorgado a los indígenas en estas fiestas por las autoridades que la organizaron [...] En efecto [...], es evidente que los naturales se constituyeron ahora en

luminarias generales, que desde este monte [Chapultepec] parecía México retrato del incendio de Roma, huuo vn grande castillo en el patio con cinco torreones de donde salieron dos hombres armados à pelear con vna sierpe de notable grandeza, despidiendo de sí mucha artillería, cohetes sin número, bombas de fuego artificioso, multitud de busca piés, y para acabar la fiesta huuo muchos toros hechos con mucho ingenio, y cubiertos de cohetes, trayéndolos por la plaça hombres ocultos en ellos (Gutiérrez de Medina 1640: 36v-37r).

Al día siguiente el Ayuntamiento tenía preparada una *comedia*, elaborada especialmente para tal ocasión. El mismo día se *representó otra*, a cuya escenificación asistió la Real Audiencia. Como parte del riguroso protocolo, el virrey recibió las visitas de nobles, funcionarios públicos y altos jefes de la Iglesia. Los “demás días siguientes hasta la entrada, todo fue festejos, *comedias*, *saraos*, músicas, toros, con multitud de colaciones” (37r). En la víspera de la entrada oficial, el marqués se escabulló entre el gentío hasta el convento de Santa Ana a las afueras de la capital, “de donde acostumbran hazer la entrada en forma los Virreyes”.

3. RECIBIMIENTO Y ENTRADA EN LA NUEVA ESPAÑA

Eran las tres de la tarde del 28 de agosto, día de San Agustín, cuando se celebró la entrada oficial de don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena y duque de Escalona, en sustitución de don Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta. Previamente la ciudad había engalanado ventanas y balcones con las telas más costosas y vistosas: brocados, terciopelos, bordados de oro; la nobleza novohispana lucía sus mejores vestidos y joyas; la población indígena alegraba la vista con arcos de enramadas y flores, lucidos disfraces y música

actores de primer plano [...], lo indígena pareció revestir una importancia inaudita” (1999: 444-445). *Vid.* también Alberro (1998), donde la autora hace un repaso de la fiesta novohispana durante los siglos XVI y XVII,

tradicional, e incluso “las esclavas y morenas”, a despecho de los amos, bailaban de contento.

Como parte del programa, desde el palacio salió a recibir al virrey una impresionante comitiva compuesta de:

24. cauallos encubertados de damascos de diferentes colores, con clarines, y atabales, à los quales seguía número crecido de Alguaziles: luego, muchos Ciudadanos à cauallo, y Caualleros ricamente adereçados: luego se seguía la Vniversidad en forma con sus Mazeros, è insignias, en número de ochenta: luego los Relatores, y Secretarios de la Real Audiencia: luego la Ciudad con sus Mazeros, y detrás los Alcaldes Ordinarios: luego los Mazeros de la Real Audiencia, Contador Real de las alcaualas, Contador de tributos, Tribunal de cuentas, Alcaldes de Corte, Oidores, feneciendo en el más antiguo (Gutiérrez de Medina 1640: 39r).

Hechas las cortesías de rigor, avanzaron hasta llegar a la esquina de Santo Domingo, donde “atajaba la calle una Real portada de pinzel, erigida por parte de la Ciudad, tan portentosa en la grandeza, acabada en la Architectura, varia en los Geroglíficos, aguda en los asuntos, i sentenciosa en la Poesía, que sólo la explicación de todo, *compuesta por el Author, sujeto mui lucido de la Compañía de Jesús*, puede dar à conocer sus primores” (*Viaje por tierra y mar*: 18r-v).

3.1. “DETENÍAN EL PASO Y LA VISTA CON EL PRIMOR Y LA AGUDEZA”: EMBLEMÁTICA Y ARQUITECTURA EFÍMERA

Como hemos señalado, los ejemplos más acabados de la cultura visual del Barroco son las efímeras construcciones que se erigían especialmente en las fiestas

y considera que la fuerte presencia y participación de los grupos indígenas son rasgos que la distinguen de la peninsular y peruana.

celebradas por las cortes europeas y americanas (Maravall 1998: 502; Zapata 2000: 21-32; Mínguez 1995: 31-45; Morales Folguera 1991: 95-153). En el festejo de entrada, la principal muestra de arquitectura efímera fue el arco de triunfo.²⁸ Los arcos triunfales —síntesis de literatura, pintura y arquitectura— representaron el espacio ideal para que los artistas y poetas hicieran alarde de su cultura e ingenio, valiéndose del vasto *corpus* emblemático y de la Sagrada Escritura, pero también de la cultura clásica y la historia. En ellos se desarrollaban complejos y simbólicos programas iconográficos que tenían como objetivo primordial “la alabanza y exposición pública de la persona del virrey, que se relacionaba con una figura sacada de la mitografía” (Morales Folguera 1991: 111).²⁹ De esta manera, al resaltar las virtudes y cualidades genealógicas y bélicas del virrey, se aseguraba la imagen de un gobernante ejemplar. No obstante, junto al panegírico se deslizaban sutiles pero premeditadas peticiones al virrey: dar término a ciertas obras religiosas y civiles o restablecer el orden social y económico, por ejemplo;³⁰ asuntos, pues, de política y

²⁸ El arco triunfal posee orígenes lejanos, quizá entre los egipcios, pero fehacientemente entre los romanos; “según sabemos por los vestigios arqueológicos, los erigían en piedra, para inmortalizar a la divinizada persona del Emperador” (Bravo 1989: 85). La tradición pervive y toma singular auge durante el Barroco. En la Nueva España las situaciones que propiciaban la construcción de estos simbólicos aparatos eran las llegadas de la principal autoridad civil, es decir, el virrey, y la de los máximos representantes del estado religioso: los arzobispos. Diversas instancias podían ordenar y pagar la ejecución de estos arcos: los cabildos civil y catedralicio, la universidad, los distintos tribunales, los gremios y las cofradías, las órdenes religiosas, etc.

²⁹ Morales Folguera (1991: 111) señala que para la representación simbólica de virreyes se preferían las figuras de héroes y semidioses de la Antigüedad clásica como Perseo, Atlante, Hércules, Eneas o Ulises; los dioses principales eran reservados para las entradas reales y entronizaciones. Aunque existe el curioso caso de Carlos de Sigüenza y Góngora, quien ideó un programa simbólico fundado en el pasado indígena. El programa “se basaba en las imágenes de los doce emperadores mexicanos, cada uno de ellos centrado en una virtud política, que se proponía al virrey como un auténtico *Teatro Político*. Desde Acamapich hasta Cuauhtémoc, acompañados por Huitzilopochtli, que fue quien los condujo a su verdadera patria, el conjunto se concibe, en palabras de su autor, no tanto como una comparación tipológica con los doce patriarcas de las tribus de Israel, o con los doce signos del zodiaco, sino con el fin de ‘representar virtudes heroicas’ que sirvieran de ejemplo al virrey” (Checa 1995: 301).

³⁰ El ejemplo más conocido es quizá el del arco diseñado por la insigne monja Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico...* (1680), en cuyos versos se desliza una petición para que el virrey marqués de Mancera ponga fin a las inundaciones que a finales del siglo XVII la Ciudad de México todavía padecía (Checa 1995: 297). Otro caso lo podemos encontrar en el propio recibimiento de Villena: en la explicación del arco patrocinado por la catedral metropolitana (*Zodiaco regio*) claramente se solicita al virrey la conclusión del templo: “Excellentísimo señor Duque de Escalona, siendo el primer Duque que ha venido por Virrey à estas partes; sin duda à perficionar del todo la grandiosa Fábrica de la Yglesia Mayor, cuya Obra por muchos años impedida [...], espera su última perfección de las manos de su primer Duque, como el Templo Ierosolimitano de las de Zorobabel” (*Zodiaco regio*: f. 2v).

economía casera. Para la triunfal entrada de Villena los cabildos civil y catedralicio ordenaron la elaboración de grandiosos arcos triunfales. El primero se erigió — según la costumbre— en la calle de Santo Domingo, mientras que el segundo se alzó a la entrada de la Catedral.

El arco ordenado por la ciudad apareció publicado bajo el título de: *Descripción, y explicación de la fábrica y empressas del sumptuoso Arco, que la Illustrísima, Nobilíssima, y muy leal Ciudad de México, Cabeça del Occidental Imperio erigiô, á la feliz entrada, y gozoso recibimiento del Excellentíssimo Señor Don Diego López Pacheco, Marqués VII. de Villena, VI. de Moya, VII. Duque de Escalona...* México: Juan Ruiz, 1640 (*vid. n. 17*).

El personaje principal fue el dios Mercurio, que en su calidad de mensajero y lugarteniente de los dioses era “Sustituto (digámoslo assí) y Virrey de su gobierno [de los dioses] en el mundo inferior” (*Descripción y explicación...: 2v*), estableciendo así la analogía con el virrey Villena,³¹ en su carácter de representante, en este caso, del rey Felipe IV. “Éstas, y otras muchas congruencias, que se verán en las empressas del Arco, hizieron a Mercurio fundamento único de toda su alegoría (3r). Pero como era requisito la variedad en el asunto, se eligió “hecho, atributo, ò propiedad de Mercurio, que se acomode a la felicidad de México, que le recibe, y a la grandeza del Príncipe, a cuyo recibimiento se erige” (3v).

Aparte de los lienzos cuyo protagonista principal era Mercurio, se situaron en las columnas y entrecalles de los tres cuerpos de la fachada exterior otras pinturas de dioses y personajes relacionados con el mito del mensajero alado: Venus, Saturno, “la América en forma de Diana”, Argos, Febo y Júpiter; también se exhibieron alegorías como la Prudencia y la Templanza, así como ocho esculturas que figuraban a otros tantos miembros notables de la familia del marqués, entre los

³¹ El procedimiento para la creación del programa simbólico e iconográfico de un arco se fundaba principalmente en establecer analogías pertinentes —no obstante muchas veces excesivamente forzadas— entre el personaje mítico elegido y el homenajeado. A través del género pictórico-literario o emblemático se pretende hacer evidente la semejanza: “por medio de los ‘colores’ de la pintura [...] se da concreción a las ‘ideas’ o imágenes que —bajo la cubierta de las hazañas de un dios fabuloso— representan el ideal político de un príncipe católico: sabio, prudente, poderoso y justiciero” (Pascual Buxó 2002: 135).

cuales podemos mencionar al emperador Maximiliano, Carlos V, don Manuel rey de Portugal y Luis IX de Francia. En la fachada interior se pintó a Venus y a Saturno como gobernante de la edad de oro; diversos emblemas vinculados con los hechos de Mercurio acomodados a Villena; la Fortaleza y la Justicia sosteniendo las armas de México y de Villena, y ocho esculturas más de parientes del virrey.

La explicación del arco “estuvo prevenida, entre Mercurio, y la América vistosamente adornados de sus conocidos trajes, y insignias, en [un] *breve Diálogo*” (17r-v). Hecha la glosa del asunto del arco, el secretario mayor del Cabildo “recibió el pleito homenaje, i juramento de su Excellencia” (*Viaje por tierra y mar*: 19r). En seguida se abrieron las puertas del arco, se entregaron las llaves en simbólica posesión del virreinato y se pretendió ofrecer el palio a Villena, quien se negó cortésmente a recibirlo.

De Santo Domingo el virrey prosiguió hasta la catedral entre la muchedumbre que impedía el paso; lo recibió el cabildo catedralicio con música y canto. Frente a la puerta principal de la catedral metropolitana se levantó otro arco, “epílogo de los primores del arte en el artificio, i pintura, compendio de la valentía del pinzel, i esmero en su asumpto, i alegoría *de vn ingenio con cuios lucimientos se honra esta Provincia de la Compañía de Iesús, i cuios aplausos se entienden por todo este Reino*, que en un Zodiaco allegórico de doze Signos, traduxo el celestial à la tierra, i encumbrò en su lugar à la tierra el de los Virreies” (19r).

La descripción del arco catedralicio se imprimió bajo el enigmático título de *Zodiaco regio, templo político, al Excellentíssimo señor Don Diego López, Pacheco, Cabrera, y Bobadilla, Marqués de Villena, i Moya; Duque de Escalona; Conde de Santisteban de Gormaz, i Xiquena [...], Virrey, Governador, i Capitán General desta Nueva España, &c. Consagrado por la S. Yglesia Metropolitana de México, como su Patrón, i Restaurador. Dibviado en la hermosa Fábrica del Arco Triumphal, que levantò a su entrada, i dedicò a su memoria*. Compvesto por vn Religioso de la Compañía de Iesvs. México: Francisco Robledo, 1640 (*vid.* n. 17).

Según palabras del anónimo autor jesuita, por lo “hermoso” e “ingenioso” este arco dejó “atrás los otros grandiosos aparatos de su recibimiento” (*Zodiaco regio*: 2v). Constaba de cuatro cuerpos de composición corintia y compuesta, con ocho columnas cada uno, a excepción del último que sólo tuvo cuatro, y por remate ostentaba el escudo de la iglesia metropolitana. En trece cuadros se pintaron “Héroes de cuerpo entero, con motes Latinos de la divina Escritura, i letras Castellanas en tarjas à los pies de cada vno” (2v).

El asunto del arco se inspiraba en la “Historia de aquel primer Duque del Pueblo de Dios llamado Zorobabel, que [...] reedificò el Templo de Salomón, con inmenso gozo de los que veían el culto de Dios restituido á su antigua forma, i el Templo libertado de las prophanidades de los Gentiles” (2v). La planta del templo era representación —mediante doce torres o castillos— de los signos del “Zodiaco del Cielo”, a la vez que “aloxamiento de los (*sic*) doze Tribus de Israel” (2v).

La historia se articuló en dos partes. La primera correspondía a Zorobabel como primer duque de Israel y la restauración del templo de Salomón. En el título de duque se fundaba la analogía con Villena, primer duque en regir el destino político de la Nueva España. Y como los israelitas en Zorobabel, los novohispanos (cabe decir, el estado religioso) depositaban sus esperanzas en el duque de Escalona para que continuara y concluyera la fábrica de la catedral. La parte segunda se basaba en la disposición misma del templo: en doce torres correspondientes, por un lado, a los signos zodiacales, y, por otro, a las tribus israelitas. Sin embargo, el templo de Salomón se transfiguró de celeste en político, puesto que a cada signo correspondió un virrey *titulado*:³² “Cada vno conforme à su virtud [política], explicando el signo, i conforme á su gobierno, denotado en la Tribu” (3r).

De esta manera, se pintaron, entre otros, al arzobispo virrey Moya de Contreras, bajo el signo de Piscis, como *protector* de la tribu de Simeón; fray García Guerra (en Cáncer), *sabio* dirigente de la tribu de Isacar; figurado en Sagitario, el marqués de

Cerralvo, como líder *prudente* de la tribu de Benjamín; correspondió la *justicia* al marqués de Salinas (Libra), guía de la tribu de Asser, y la cualidad de *pacífico* correspondió al marqués de Guadalcázar (Géminis), gobernante de la tribu de Manasses. Además de estos cuadros, en cuatro basas del primer cuerpo se dibujaron los cuatro elementos. La fachada interior —mucho más sobria que la del arco civil— sólo presentaba “dos hermosas Imágenes de los gloriosos Apóstoles San Pedro, i San Pablo, ofreciendo éste la espada, aquél las llaves” (11v). Debajo de cada cuadro se colocó un poema escrito en castellano, y como explicación del contenido simbólico del arco se recitó la consabida *loa*.

Una vez concluida la misa, que incluyó “chançonetas [...] y [...] un *breve Diálogo*”, el virrey se dirigió a palacio. Dos días después de la solemne entrada México seguía de fiesta: por la noche se llevó a cabo

vna encamisada, ò máscara de gala, que se la pudiera llevar à la más famosa, y fue desta manera: Salieron 24. cauallos encobertados de sedas con atabales, trompetas, y clarines: seguíanse después número de 80. ministros, y alguaziles, con libreas de sedas de diuersas colores, y belillos de oro, y plata, que con las luces de las achas que todos lleuauan, hazían agradable vista; y luego se seguían los Mazeros de la Ciudad, y tras ellos los Regidores, y Caualleros de la nobleza deste Reyno, en número de hasta 104 (Gutiérrez de Medina 1640: 41r).

Después de la encamisada apareció un carro triunfal de notable diseño, cuyo remate era un trono donde tomó asiento “vna Ninfa, que representaua México, en cuya compostura litigaua el asseo con lo precioso; à los lados deste carro venía Fernando Cortés, y Montecuma, y entre los tres delante de su Excelencia con *vn breve Diálogo*, dieron su bienvenida” (41v).

³² Explica el autor que “llamó Titulados Marqueses, Condes, i dos Arçobispos, que también son Títulos de la Yglesia” (*Zodiaco regio*: 3r). Es decir que considera títulos no sólo los nobiliarios tradicionales, sino también los cargos eclesiásticos.

4. OTROS ACTOS FESTIVOS

En la opulenta entrada triunfal que hemos reseñado en el anterior capítulo junto a los diversos actos festivos destacan expresiones propiamente teatrales y otras variadas prácticas escénicas.³³ No faltaron batallas caballerescas y luchas contra animales fantásticos representadas en patios palaciegos o en las plazas; chanzonetas y coloquios devotos se cantaban y representaban en el interior de la catedral metropolitana; e incluso las naves que trasladaron al virrey a la Nueva España sirvieron como escenario para un “teatro en el mar”.³⁴ A la par de estas posibilidades escénicas, se actuaron los géneros teatrales canónicos. Loas y diálogos fueron representados por ángeles, alegorías, personajes mitológicos o del pasado indígena ante las puertas de iglesias, a la entrada de arcos o sobre carros triunfales; en los tablados callejeros levantados *ex profeso* las compañías de actores profesionales alegraron muchos días con comedias y entremeses el ánimo del populacho; en el interior de los conventos se divertieron el virrey y los frailes franciscanos (éstos como novatos actores y al mismo tiempo como espectadores) con comedias, tal vez, de tema religioso y tocotines; también en el palacio de recreo en Chapultepec se montaron algunas piezas, quizá de tema mitológico y con gran aparato como correspondía al momento.

La celebración por la llegada de Villena se prolongaría otros tres meses más. En efecto, se programaron unas “fiestas Reales para el 15. de Octubre con toros, juegos de cañas y otros festines” (41v). Entre los “otros festines”, tenemos que mencionar

³³ Sobre las posibilidades del teatro vinculado a la fiesta y los espacios públicos, así como su grado de teatralidad, *vid.* Díez Borque (1986, 1988, 1994, 1996).

³⁴ La larga jornada del viaje del virrey Villena no estuvo exenta de peripecias. Las dificultades empero no impedían que a bordo se desarrollara la vida cotidiana como si de tierra firme se tratara, y celebraban distintas festividades religiosas (la Santa Cruz o el *Corpus Christi*) con música, canciones y “saraos delante de la Santa Cruz con juegos muy redículos, toros de manta, y caualleros con rejonos à lo burlesco, que alegraron toda la Nao” (Gutiérrez de Medina 1640: 4r 11v). Con motivo del día de Corpus, y teniendo a la vista la isla de Puerto Rico, el marqués de Villena y toda la tripulación se dispusieron a festejar con diversos “carteles y certámenes”. Además “en la Capitana, y otras Naos huuo comedias *preuenidas*, y con solemnidad, y acompañamiento de música de gente lucida de la Capitana se fixò certamen de vna rica tarjeta en el árbol mayor con premios, à juegos, entremeses, y varios géneros de poesías (13r). Parece ser que el teatro a bordo

por su singularidad y casi desconocimiento el *Festín hecho por las Morenas Criollas de la muy noble, y muy leal Ciudad de México* (vid, n. 17).³⁵

Nicolás de Torres transmitió en un opúsculo los detalles del festejo, y resulta además interesante porque marca claramente la participación en estos magnos festejos de la población negra de la capital. Como es sabido, a diferencia de la población indígena, los negros pocas veces son mencionados como participantes activos, o incluso como meros espectadores. No obstante, las “morenas criollas” fueron, en esta ocasión, las ejecutantes de un singular “Festín de instrumentos sonoros, y dulce turba en prevenida danza” (Torres 1640: s. f.), nada menos que en el palacio virreinal.³⁶

En los últimos días de noviembre se realizaron otros juegos caballerescos: cañas, alcancías y corridas de toros (es posible que sean los mismos, retrasados por algún motivo, que se prometían para el 15 de octubre). El recuerdo de aquella fiesta nos ha llegado a través de una relación en verso escrita por doña María de Estrada Medinilla: *Fiestas de toros, ivego de cañas y alcancías, que celebrò la Nobilíssima Ciudad de México, à veinte y siete de Nouiembre deste Año de 1640...*³⁷

La misma autora lució su ingenio en otra relación en verso cuyo título indica el motivo: *Relación [...] à vna Religiosa prima suya. De la felix entrada en México día*

de barcos y naves que se dirigían a tierras americanas fue raro, pero se conservan algunos testimonios, según apunta Díez Borque (1996: 126).

³⁵ El *Festín hecho por las morenas criollas*, se compone de 8 folios sin numeración incluyendo la portada; presenta dedicatoria y prólogo al lector de Nicolás de Torres. El ejemplar por el cual citamos se incorporó en la relación de Gutiérrez de Medina (1640).

³⁶ En medio de danzas y música doce *morenas* desfilaron ante el virrey y le mostraban igual número de tarjetas con “geroglíficos” —en realidad emblemas con su mote, pintura y explicación— en su alabanza. Carecemos de algún indicio sobre la fecha exacta en que se llevó a cabo el festejo, pero podemos creer las palabras de Nicolás de Torres cuando dice que todo concluyó en “curiosas consonancias, admiración à los ojos, aplauso à los oídos” (s. f.).

³⁷ El ejemplar del cual tenemos copia consta de 12 folios y carece de pie de imprenta; se halla inserto en el *Viaje por tierra y mar* (1641). El opúsculo es consignado por varios bibliógrafos entre los cuales podemos mencionar a Pinelo, Beristáin, Ternaux, Andrade; al respecto señala José Toribio Medina que estos “autores se equivocaron en el nombre de la autora, que era Sabina y no María; en la fecha, que es 1640 y no 1641, y en título dan el siguiente: —Descripción en octavas reales de las fiestas de toros, cañas y alcancías con que obsequió México á su Virrey el Marqués de Villena” (1989: 188). Es evidente que el equivocado —por desconocer el *Viaje de tierra y mar* de 1641— es Medina, pues en efecto María de Estrada sí escribió un poema en octavas reales que daba cuenta de los pormenores de aquella fiesta.

*de S. Agustín, à 28. de Agosto de mil y seiscientos y quarenta años. Del Excellentísimo Señor don Diego López Pacheco.*³⁸

Sin embargo, la pieza teatral más relevante de toda la fiesta fue, sin duda alguna, la *Comedia de San Francisco de Borja*. La pieza formó parte del programa que organizó la Compañía —por iniciativa de su entonces provincial Andrés Pérez de Rivas— como culminación del homenaje novohispano al virrey entrante en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y se diseñó como la clave de toda la celebración.

5. LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y EL “MAYOR FESTÍN DE MÉXICO”: HOMENAJE, POLÍTICA Y PROPAGANDA

De todos los actos con que la Ciudad de México celebró a su virrey, sobresalió el “mayor Festín de México”, organizado por la Compañía de Jesús en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. El lucido festejo se configuró en sí mismo como un espectáculo integral: con arco triunfal, música, danzas, loa, comedia, “entremés en negro” y un tocotín indígena a manera de cierre de la representación. De hecho, por sus peculiaridades podríamos parangonar la recepción jesuita con alguna de las fiestas cortesanas que ya se celebraban en España, y las que quizá se llevaran a cabo en los salones del palacio virreinal.

El arco y la comedia constituyeron los elementos más significativos de la fiesta, según demuestra el opúsculo intitulado *Addición a los festexos, que en la Ciudad de México, se hizieron al Marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Iesús.*³⁹ La breve relación ofrece una puntual descripción de la

³⁸ Consta de ocho folios, aprobación de Juan de San Miguel (jesuita), y licencia de Diego de Guevara. Un ejemplar fue incorporado a la relación de Gutiérrez de Medina (*vid.* Medina 1989: 197-198; y n. 17 de este capítulo).

³⁹ Esta brevísima relación consta de cuatro folios sin numerar, y aparte de la descripción del arco y la representación reproduce la loa y las coplas del tocotín que dio fin a la comedia. La *Addición* fue impresa por Bernardo Calderón en 1640, y anexada a la relación de Gutiérrez de Medina (1640), *vid.* n. 17 de este capítulo. En uno de los apartados de la segunda parte del *Viage por tierra y mar* (1641), se refieren asimismo los pormenores del festejo jesuita, pero se omite la descripción del arco de triunfo.

arquitectura efímera y proporciona interesantísimos detalles sobre la puesta en escena de la *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita especialmente para tal acontecimiento por uno de los más insignes jesuitas novohispanos, el padre Matías de Bocanegra.

Si bien es verdad que la organización de una fiesta de entrada recaía de manera oficial en el Ayuntamiento, a lo largo de las páginas precedentes hemos visto que resulta indiscutible la participación de los jesuitas en este festejo; recordemos tan sólo —como enfáticamente reiteran los relatores— que todos los arcos de triunfo erigidos para halagar al virrey y sus respectivos programas simbólicos fueron ideados por prestigiosos aunque anónimos jesuitas:⁴⁰ “obras todas en que se esmeraron los luzidos ingenios de sus Religiosos, pues todos los Arcos han salido de la Compañía”. De hecho la celebración realizada en el colegio jesuita es elevada por sobre los demás actos al rango de “mayor Festín de México” (*Addición*: s. f.), es decir, el más trascendente. Y según parece se concibió no sólo como prolongación sino como culminación selecta y privada del recibimiento oficial.⁴¹

⁴⁰ A pesar de que no se proporcionan los nombres de los autores de los arcos triunfales, siempre son señalados elogiosamente como “sujetos de la Compañía, [que] esmeran lo lucido de sus ingenios en la perfección de tan debidos festejos”; “otro Padre grave de la Compañía de Jesús”; “el Author, sujeto mui lucido de la Compañía de Jesús”; “vn ingenio con cuios lucimientos se honra esta Provincia de la Compañía de Jesús, i cuios aplausos se entienden por todo este Reino”. *Vid.* también n. 25 de este cap.

⁴¹ Las primeras líneas de la *Addición* indican claramente que: “Después del fin desta relación no me pareció dexar la del mayor Festín de México, que la Compañía de Jesús hizo al Marqués mi señor, en el Collegio de Estudios de San Pedro, y San Pablo; aplauso de los mayores [festejos] que vió este Reyno [...] y aclamado de toda esta Ciudad” (*Addición*: s. f.). De esta cita se desprende la probabilidad de que la *Addición*, a pesar salir a la luz como anónimo, se deba al español Cristóbal Gutiérrez de Medina, pues la *relación* mencionada en la cita no es otra que la publicada en 1640 por el mismo Gutiérrez de Medina. El asunto cobra importancia como a continuación veremos. Antes que nada, el hecho de que se trate de un autor no jesuita que elogia ampliamente el festejo proporciona objetividad a la magnitud y trascendencia de los hechos. También destaca que incluso como extranjero sea capaz de advertir que el mensaje que la Compañía de Jesús intentaba transmitir al nuevo virrey era apoyado por un sector de la sociedad novohispana, o al menos así parece indicar con sus palabras: “pareció desempeñarse con esta acción particular mucho de los comunes deseos”. Por otra parte, más adelante en la misma *Addición* se reitera que: “Llenó la Compañía en esta Fórnice el número de todas la Triunphales que se han erigido por parte de las Ciudades, è Iglesias á las entradas de su Excelencia en este Reyno” (s. f.). Según el *DRAE*, *llenar el número de una cosa* significa “Completarlo”. *Completar*: “Añadir a una magnitud o cantidad las partes que le faltan, dar término o conclusión a una cosa o aun proceso.|| 2. Hacer perfecta una cosa en su clase”. Es decir, el arco y festejo efectuado en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo constituyeron la *perfecta conclusión* no sólo de los arcos triunfales previos, sino, por extensión, de toda la celebración por la toma en el poder de Villena.

La intervención de la Compañía de Jesús debió ser en verdad relevante. No se olvide que aparte de la *Addición a los festexos* (1640), breve impreso que recoge los pormenores de la celebración jesuita, la Compañía publicó al año siguiente una extensa relación: *Viage por tierra, y mar del excellentísimo señor don Diego López Pacheco [...] Aplavsos, y festejos a sv venida por virrei desta Nueva España. [...] Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de Iesús*. Es un hecho palmario que la Compañía de Jesús tenía especial interés —a pesar de que ya se había impreso una relación oficial— en dejar constancia de su contribución en el magno festejo. Como bien señala Solange Alberro, “las fiestas organizadas por los jesuitas parecieron lo suficientemente interesantes, novedosas y/o pertinentes como para ameritar ser dadas a conocer a un público más amplio. [Y] si se dieron efectivamente a conocer, fue porque [la propia Compañía de Jesús] consideró que cierto público podía encontrar en ellas elementos acordes con su propio gusto y sensibilidad” (1999: 449).⁴²

La Compañía de Jesús, ciertamente, perseguía intereses concretos de propaganda y auto exaltación en un sector de la sociedad: los españoles (entre los que se contaba el mismo virrey) y criollos ricos y cultos (muchos de los cuales habían sido educados en los colegios de la orden). La memoria impresa —relaciones, descripciones de arcos y comedia de autoría jesuita— resultaba entonces el instrumento más adecuado para que la Compañía de Jesús participara de la oficialidad de la celebración que el virreinato novohispano prodigaba a su nuevo virrey, y se convirtiera ante sus destinatarios en protagonista y promotora de la recepción, y aún más: se presentaba como portavoz del sentir general de la Nueva España:

En el excesivo, que han recibido de su Majestad estos Reinos, con la persona del [...] Marqués de Villena [...] es tan pública la gratitud: como es sobre nuestros

⁴² Aunque en esta cita Alberro se refiere únicamente a la *Addición a los festexos* podemos, sin lugar a dudas, hacerla extensiva a todos los impresos publicados entre 1640 y 1641 por la Compañía de Jesús o algunos de sus miembros.

méritos la merced; *i debiendo gran parte de ella á vuestra Excellencia, pareció á este Collegio Mexicano, rendirle como á su bienhechor las gracias en nombre de toda la Nueva España, que se vee ilustrada, con el Príncipe, que más la acreditó de dichosa, i la ocasionò vfanías para presumirse envidiada (Viage por tierra y mar: s. f.).*

6. CONCLUSIONES

En el fondo, disfrazados de alabanza, se ocultan poderosos motivos de índole político-religiosa que competían sobremanera a la orden ignaciana: por una parte, el mismo año de la llegada del virrey marqués de Villena se conmemoraba el primer centenario de la fundación por decreto papal de la Compañía de Jesús; por otra, para 1640 la Compañía había logrado sentar sus reales en el ámbito educativo, y mantenía asimismo una destacada participación en la vida socio-cultural del virreinato. Si la fiesta, además de homenaje explícito al virrey, representaba ocasión propicia para el reacomodo y afianzamiento de las fuerzas políticas, religiosas y culturales, la Compañía de Jesús no podía pasar por alto la oportunidad para auto proyectar frente a la recién llegada autoridad una imagen triunfante: ante la sociedad y la comunidad eclesiástica novohispana, la Compañía de Jesús reafirma su posición privilegiada (a pesar de haberse establecido tardíamente en la Nueva España, sus logros en ministerio religioso y educativo eran notables e innegables); y ante la autoridad virreinal se postra en cortesano homenaje, pero a la vez le muestra sus expectativas políticas: espera un virrey que descuelle por su prudencia, justicia, vigilancia y liberalidad, y sobre todo que favorezca a la orden para continuar con su ambicioso proyecto religioso-cultural *ad maiorem Dei gloriam*.

III. LA COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA:

TEXTO Y PUESTA EN ESCENA

1. RECAPITULACIÓN

Como hemos señalado en el CAP. I, una parte de la producción dramática de la Compañía de Jesús se produjo por *encargo* de autoridades civiles o religiosas para celebrar sucesos festivos de naturaleza varia. Los dramaturgos jesuitas conscientemente adaptaron los temas y recursos de la representación a cada situación, aprovechando al máximo las estrategias comunicativas que dichas solemnidades proporcionaban.¹ Por otra parte, resulta patente que la celebración reseñada en el CAP. II se configuró como una fiesta cortesana de implícitas connotaciones políticas en la cual la Compañía de Jesús tuvo una destacada participación. Si todos los componentes de esta fiesta de entrada estuvieron diseñados para lograr una unidad de sentido, y si la *Comedia de San Francisco de Borja* se perfiló como uno de sus elementos esenciales y más aún —según los cronistas del suceso— como el principal,² su función y significado deben entonces

¹ En este aspecto se asemejan a los *intermedi* italianos que se practicaron desde el siglo xv. Estos intermedios de temática mitológica y alegórica conocieron diferentes modalidades y eran “adaptados a los medios disponibles y a los acontecimientos celebrados, e iban de simples interludios musicales interpretados por músicos escondidos hasta representaciones realmente elaboradas y muy espectaculares” (Rich 2000: 527). Los diferentes códigos artísticos utilizados en estos intermedios pertenecían a los espectáculos y fiestas cortesanas italianas del Renacimiento que se expandieron a los diferentes cortes europeas y en algunos lugares evolucionaron a géneros distintos, por ejemplo, “en Italia y en Viena esta complejidad dio lugar a la ópera, en Francia la opción elegida fue el *ballet de cour*” (528). En España, paulatinamente, la confluencia de códigos artísticos propiciaría el desarrollo del teatro al servicio del poder.

² La relevancia de la comedia en esta fiesta resulta incuestionable. En efecto, ante la sabida dificultad de llevar a las prensas los textos dramáticos, el simple hecho de que la comedia haya circulado por lo menos en dos ediciones habla ya de la importancia que tuvo, al menos para cierto sector de la sociedad novohispana, es decir, la Compañía de Jesús, que facilitó su impresión. Más todavía, hasta el momento sólo conocemos dos

ponerse en relación con el festejo mayor que dio lugar a su escenificación. En otras palabras, una coherente interpretación de esta pieza jesuita debe considerar aparte de su características formales —según su tipología teatral—, las peculiaridades de su puesta en escena, y la relación de ambos aspectos (texto y representación)³ con el contexto —festivo en este caso— inmediato.

Por estas razones, en primer lugar, relacionamos la comedia con los actos festivos que tuvieron lugar en la “dedicación de la fiesta”, fecha en que se concentraron la mayoría de los mensajes simbólicos de todo el festejo por la entrada de Villena. En

piezas jesuitas impresas: la *Tragedia del triunfo de los santos* y la *Comedia de San Francisco de Borja*. Las dos se inscriben en amplias relaciones que dan cuenta de costosos y sobresalientes festejos que competían o interesaban por diversas causas particularmente a la Compañía de Jesús. Beatriz Mariscal, la más reciente editora del *Triunfo de los santos*, ha insistido en “la importancia que tenía para esa producción dramática tanto su representación como el contexto inmediato de la misma, esto es, las solemnes celebraciones de las que era parte central; las piezas menores que acompañaban a la obra se encargaban de establecer las relaciones entre ambas. Esas piezas ‘accesorias’ cumplían no sólo con la función de aliviar el tedio de la recitación dogmática, sino que servían para reiterar y aclarar la interpretación de la obra que sus autores esperaban por parte de su destinatario, ese público a la par amplio y heterogéneo” (2000: xxxvii). Por otra parte, sugiere Mariscal que la interpretación de este tipo de obras “debe hacerse en términos políticos, ya que se trata de una parte de eventos cuidadosamente concebidos para producir efectos más allá de la catequesis” (xI). Si la *Tragedia de los santos* desempeñó un papel central en los festejos de 1578 por la recepción de las reliquias, la comedia de Bocanegra no puede tener menos importancia en su respectiva fiesta.

³ Las actuales perspectivas críticas sobre el fenómeno teatral del Siglo de Oro apuntan hacia esta orientación. Ruiz Ramón hace hincapié en la necesidad de “afirmar de entrada que los llamados *textos literario* y *texto espectacular* o, más radicalmente aún, *texto* y *espectáculo*, no se excluyen o se oponen: el texto dramático es teatral porque es concebido como espectáculo y fijado por la escritura como texto [y] es precisamente su interdependencia la que le otorga su específico estatuto de texto teatral y, por consiguiente, su intrínseca cualidad genérica y se peculiar tensión estructural” (1997: 15). Es decir, en la obra dramática coexisten un texto dramático —llamado también literario— (el texto escrito para ser representado) y un texto espectacular (la realización del texto escrito al ser representado). Ambos textos (literario y espectacular) son interdependientes y no pueden considerarse como aspectos autónomos de la obra teatral. Las relaciones que se establecen entre el texto literario y el texto espectacular surgen desde el momento mismo en que el dramaturgo concibe y escribe la pieza teatral, y responden a varias razones. Por una parte, cada época establece ciertas convenciones que determinan su producción artística y literaria, es decir, en la creación de una obra intervienen normas y pactos preestablecidos y asumidos por el emisor (creador) y el receptor (público) en una etapa histórica específica. En otras palabras: toda obra dramática obedece a ciertas reglas o códigos que rigen su escritura en virtud de su tipología o subgénero; de igual manera su escenificación está determinada por las convenciones impuestas por su subgénero, que al mismo tiempo crean unas particulares expectativas de recepción. Por otra, en la creación de una comedia subyace una serie de elementos extraliterarios (condicionamientos históricos, sociales, ideológicos, etc.) que inconscientemente o conscientemente incorpora el dramaturgo a su texto; estos aspectos establecen una dinámica de comprensión y creación de sentido entre la pieza dramática y su público o destinatarios inmediatos. Como ha señalado Arellano, en el análisis de la pieza teatral deben atenderse la “reconstrucción de los códigos a que obedece el texto teatral del Siglo de Oro, en una doble vertiente: códigos convencionales de la producción dramática (distintos en cada género) y códigos culturales (ideológicos, históricos, sociales, míticos) que están a la base de la valoración de los personajes y sus actuaciones en el escenario” (1999: 9). Además, es necesario señalar que en el caso de los dramaturgos de la Nueva España, al ser sus piezas de *ocasión*, es decir, determinadas por situaciones específicas, debían tener también en cuenta el espacio elegido para la representación: plaza, colegio,

segundo, explicamos la manera en que Matías de Bocanegra actualiza una *vida santa* en términos políticos, adecuándola al ámbito político-festivo de la entrada triunfal, y, por último, los mecanismos de representación (tipo de escenario, escenografía y decorados, tramoyas, música, etc.) que responden tanto a la modalidad de la comedia de santos como al contexto cortesano de la fiesta.⁴

2. CIFRA Y CULMINACIÓN DE LOS FESTEJOS DE 1640: LA *COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA*

El 18 de noviembre de 1640 fue el día en que el festejo alcanzó su punto culminante. Una muchedumbre se arremolinaba en las calles adyacentes al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; con dificultad la guardia abrió camino hacia la entrada del colegio a los distinguidos invitados: el virrey, miembros de los cabildos eclesiástico y civil, y de la Inquisición, nobles, clérigos de las distintas órdenes religiosas, y cinco obispos, entre quienes se encontraba don Juan de Palafox y Mendoza, también visitador de la Real Audiencia. Se puede decir, en suma, que “hallá[ba]se todo lo mejor del Reino [en] este acto” (*Viage por mar* 1641: 20r). Una vez en el patio principal los invitados fueron rigurosamente distribuidos en los lujosos asientos que se habían dispuesto con antelación:

convento, iglesia, palacio, casa... , pues de ello dependerían las posibilidades escénicas.

⁴ Como bien es sabido, una de las dificultades para el estudio del teatro novohispano en su dimensión espectacular ha sido la falta de testimonios que abunden sobre el contexto y las características de la representación. Carecemos por ejemplo de las llamadas *memorias de apariencias*, bocetos escenográficos hechos por los dramaturgos o los *ingenieri* en España, o de dibujos de la escenografía, como los conservados para algunas obras mitológicas de Calderón, y tan frecuentes en Italia, Francia o Inglaterra (*cfr.* Rodríguez G. de Ceballos 1989). En este caso, nos apoyamos significativamente en un opúsculo anónimo intitulado *Addición a los festexos, que en la Ciudad de México, se hizieron al Marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús* (México: Bernardo Calderón, 1640). Esta brevísima relación consta de cuatro folios sin numerar y se recopiló junto con otros impresos en la relación del *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra que hizo el excelentísimo señor marqués de Villena, mi señor, yendo por virrey y capitán general de la Nueva España...*, de Cristóbal Gutiérrez de Medina (México: Juan Ruiz, 1640; *vid.* n. 17 del CAP. II). Su relevancia radica en que proporciona los pormenores del festín jesuita y una puntual descripción de la puesta en escena de la *Comedia de San Francisco de Borja*: fecha, intención, lugar, conformación y disposición de los espectadores, tipo de escenario, escenografía, número de actores, etc. Por su importancia para este trabajo la *Addición* se incluye como Apéndice.

Ocupó el principal testero del quadro su Excelencia acompañado del señor Visitador Don Juan de Palafox, y de la Real Audiencia: por la mano derecha el Cabildo Eclesiástico con diuisión de tablado: y con la misma el Secular á la otra mano...

[Los] Títulos, personas graves, Religiones, y mucho pueblo que se distribuyeron en tablados, ventanas, corredores, y patio, sin que las personas graues se viesen vnas à otras con que cesaron qualesquier razones de sentimiento (*Addición*: s. f.).

Frente a la tribuna del virrey se levantó un “vistoso Arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus assumptos, y lo hermoso de su pintura á la vista”, de diecisiete varas de alto por quince de ancho, es decir, 14.20 x 12.53 m, aproximadamente. En un “cuerpo de arquitectura” de estilo jónico se dispuso el arco de triunfo con una única fachada de tres arcos al modo clásico (*cf.* Beyer 1997: 8), o en palabras del relator: constaba de “tres Arcos; vno grande sobre que se fundó la fachada, y dos menores á los lados, sobre que se leuantaban dos maziços relevados en perspectiva: en la Tarja del tablero de enmedio estaua la Dedicatoria de la fórnice, y de la fiesta en vn Epigrama Castellano” (*Addición*: s. f.); y exhibía en sus tableros, tarjas y óvalos “curiosísimos Pegmas, Símbolos, Geroglíphicos, i Emblemas de pincel valiente, y de suma agudeza en los assumptos, aplicaciones, versos, sentencias, i alegorías, compuesto todo por vn sujeto de la Compañía de Iesús” (*Viage por mar* 1641: 20v).

Un atractivo de este festejo radicó en que la fábrica del arco de triunfo no sólo cumplió una función panegírica al ofrecer una imagen idealizada del virrey, sino que desempeñó un papel fundamental en la dimensión escenográfica, y por tanto espectacular, de la comedia. La *Addición* pondera este aspecto y puntualmente registra que:

Leuantóse esta architectura sobre el tablado de la representación, [y además] los

[emblemas y empresas de los] Arcos seruían de apariencias à los representantes
(*Addición: s. f.*).

Asimismo, “Servían los dos Arcos menores [los laterales] de salida a los recitantes, i el de en medio à las apariencias, pescantes, i tramoias de la Comedia” (*Viage por tierra y mar: 20v*).

Los “cantores más diestros de la Catedral” abrieron la fiesta cantando un romance laudatorio “en música de composición” (*Addición: s. f.*), cuyas estrofas se reproducen completas (*vid. APÉNDICE*). En seguida, un estudiante, “con estilo nuevo, y conciso” declamó la loa “que sirvió de Prólogo; y Dedicación de la fiesta”.

Las notables cualidades de la comedia; la emotiva y concertada actuación de los estudiantes, así como las “ostentativas, i costosísimas galas” y la escenografía se ganaron el aplauso general:

No se admirò menos la solidez en la sentencia, la gravedad en lo serio que se aplaudió, la dulçura en el metro, y entretuuo la graciosidad, y facecia: ni robó menos lo espiritual al afecto, que a la suspensión lo cómico de la Nouela. Alabóse la puntualidad, y concierto en las entradas, la variedad de las scenas, la magestad de la apariencia, y tramoyas [y] muy vistosas, y costosas galas, mudadas de muchos en los trages, para diversos propósitos (*Addición: s. f.*).

El festejo teatral se completó con un:

entremés en Negro, y dos danças de diez niños estudiantes, de lo más noble de México, en quienes campeó tanto el luzimiento en las galas, y riqueza en las joyas, como el ayre, y destreza en las mudanças, y texidos, que se formaron en vn Bran, que fue la primera, y en vnas alcancías que jugaron en la segunda (s. f.).

El “número de personas que [participaron] en danças, representación, y acompañamientos pasaron de sesenta” (s. f.), todos “rezitantes de nuestros Estudios,

que fueron de lo más noble del Reino” (*Viage por tierra*: 20v). Como remate de toda la fiesta, dieciséis niños —al parecer no indígenas— bailaron un “Mitote, o Toco­tín, dança majestuosa, i grave, hecha a la vsança de los Indios” (*Addición*: s. f.). El anónimo relator pone especial énfasis en la descripción de esta danza, su ejecución, el vestuario y el tipo de instrumentos musicales, por lo cual nos permitimos reproducir en larga cita sus palabras:

[Iban los niños] tan vistosamente adornados con preciosas Tilmas, y trages de Lama de Oro, Cactles, ó Cothurnos bordados de pedrería; Copiles, o Diademas sembradas de Perlas, y Diamantes, Quetzales de plumería verde sobre los hombros: que sola esta dança, y su luzimiento bastara por desempeño del festejo más prevenido. A lo sonoro de los Ayacatztles dorados, que son vnas curiosas calabacillas llenas de guijillas, que hazen vn agradable sonido, y al son de los instrumentos músicos, que tocaba vn niño cantor acompañado de otros en el mismo trage, en vn ángulo del tablado vn Teponatztle, instrumento de los Indios para sus danças, cantando él solo los compases del Toco­tín en [...] coplas, y repitiendo cada vna la Capilla, que en un retiro de zelozías estaua oculta (s. f.).

Y tanto éxito logró la representación que “Mereció el lleno desta fiesta la calificación que le dio el agrado de su Excelencia diziendo ser digna de que se hiziesse à los ojos de su Magestad en su Real Corte” (s. f.).

3. EL TEXTO

Como hemos anotado, un aspecto relevante en la *Comedia de San Francisco de Borja* consiste en la habilidad de Matías de Bocanegra para actualizar mensajes políticos dentro de los cauces genéricos de la comedia de santos y del teatro cortesano. Para comprender con más exactitud los procedimientos mediante los cuales Bocanegra comunica tales contenidos, resulta conveniente repasar

brevemente los rasgos más importantes de la comedia de santos y, después, del teatro cortesano.

3.1. LA COMEDIA DE SANTOS

De entre el *corpus* general del teatro de los Siglos de Oro, se distingue un grupo extenso que posee características peculiares: la denominada comedia hagiográfica o de santos.⁵ Por sus características formales la *Comedia de San Francisco de Borja* se inscribe en este subgénero tan popular en Nueva España y España.

De largas raíces medievales, cuya savia, aunque modificada, pervive en el teatro religioso del siglo XVI,⁶ la comedia hagiográfica barroca tuvo amplio desarrollo bajo el espíritu contrarreformista, pues una de las principales acciones derivadas del Concilio tridentino fue promover el culto a los santos, sus imágenes y sus reliquias como ofensiva al protestantismo. Con la proliferación de vidas de santos entre los siglos XVI y XVII, la Iglesia y las distintas órdenes religiosas pretendían no sólo intensificar la fe en su grey, sino que, por un lado, buscaban mayor prestigio social y religioso, puesto que la posesión de un santo redundaba en beneficios, principalmente económicos, a favor de la orden y de la ciudad de origen del santo; por otro lado, la imagen de santidad que proyectaba la nueva hagiografía hacía particular énfasis en las virtudes más que en los milagros: trataba de fomentar en la sociedad un modelo de vida cristiana accesible a cualquiera (Rubial 1999: 32). Además, al desarrollar vidas virtuosas de santos locales y contemporáneos, la

⁵ A pesar de que en Europa el teatro hagiográfico de raigambre medieval empieza a decaer en el siglo XVI, en España por el contrario florece el teatro de santos y se extiende durante todo el siglo XVII y aun parte del XVIII (Garasa 1960), hasta su definitiva prohibición junto con los autos sacramentales en este mismo siglo.

⁶ Sirera (1997) apoya la tesis de que si bien entre el teatro hagiográfico medieval y la comedia de santos barroca se pueden establecer filiaciones, en la conformación de la segunda le precede un período de transición y adaptación a los nuevos tiempos y modelos estéticos. Una de esas piezas de transición puede ser la *Historia de santa Orosia* que presenta rasgos tanto de teatro hagiográfico medieval como de la comedia de santos. Este mismo autor considera también que el teatro hagiográfico barroco “hunde sus raíces en la tradición tardomedieval de los primitivos *autos*, así como en el teatro llamado *de colegio*” (1991: 55).

hagiografía de los siglos XVI y XVII reforzaba los signos de identidad y unidad política entre los pueblos a través de la fe.

Los dramaturgos aprovecharon la materia que ofrecía la hagiografía contemporánea y rápidamente trasladaron estas vidas a los escenarios. Crearon piezas dramáticas que ponían en escena una vida virtuosa como paradigma a seguir, cuyos protagonistas —hombres y mujeres que tratan de alcanzar la condición de santidad— eran personajes reconocidos y aceptados por la Iglesia como seres excepcionales (Dassbach 1997).⁷ Estos héroes hagiográficos aparecen siempre amenazados por tres enemigos fundamentales: Demonio, Carne y Mundo (Garasa 1960: 6), que pueden adoptar diversas formas y tratan de impedir a toda costa el camino hacia la santidad; pero el aspecto que las distingue está dado por el hecho sobrenatural o milagroso. Al respecto ha señalado Julio Caro Baroja: la comedia hagiográfica “pretende reproducir plásticamente parte de aquel elemento milagroso que es el más atractivo y significativo de la vida del santo. Ascensión al cielo, aparición de ángeles y demonios, apoteosis final, etc., constituyen otros tantos elementos plásticos con los que ha de contar el poeta y ‘autor’ ” (*apud* Granja 1982: 17-18).

Por su parte, Delfín Garasa admite que: “Precisamente una de las notas distintivas de estas comedias, que en cierto modo las aíslan en la producción teatral del Siglo de Oro, es la intervención de lo maravilloso. El teatro español no rehúye ni mucho menos estas intromisiones sobrenaturales en la marcha de la acción dramática, pero las únicas que legítimamente puede admitir son las de Dios” (1960: 123). Aparicio Maydeu concuerda en que el hecho milagroso “individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea. [Lo maravilloso] es en realidad lo que vertebra el género” (1993: 145). Recuérdese, en este sentido de lo sobrenatural, la estrecha relación que la comedia de santos guarda con la época y la

⁷ Para Dassbach las comedias de santos para ser consideradas como tales deben cumplir cuatro aspectos básicos: 1) que el protagonista sea un santo reconocido oficialmente por la Iglesia, 2) la vida santa a dramatizar debe ceñirse al concepto de santidad de la Iglesia y de la tradición hagiográfica, 3) que la comedia exista una clara intención por reiterar la condición especial del santo, y 4) la presencia de milagros o hechos

sociedad en que se desarrolló: la Contrarreforma, que encontró en el teatro un adecuado instrumento de *propaganda fide* y de reforzamiento de la iconografía sagrada, y una sociedad peninsular y virreinal católica que vivía inmersa en una religiosidad de carácter popular que veía en los sucesos maravillosos manifestaciones aceptadas de Dios, pero perfectamente reglamentadas por la Iglesia.⁸

Muy rápido la comedia hagiográfica —cuyo auge se da entre 1600 y 1640 (Dassbach 1997)— incorporó varios elementos del teatro profano para aligerar la vida del santo y hacerla más accesible al espectador.⁹ Fue en un principio teatro de encargo y vinculado a celebraciones religiosas promovidas por las ciudades y sus cabildos o por las órdenes religiosas. En este sentido, formaban parte de un espectáculo o festividad mayor, en particular canonizaciones y beatificaciones,¹⁰ aunque algunas se representaron en el *Corpus*, y a la par de su finalidad edificante se utilizaron con frecuencia “para influir en los procesos de canonización, y celebrar ésta llegado el caso” (Sirera y Vallejo 2002: 54). El ser piezas de *ocasión* o de santoral, sin embargo, no impidió que poco a poco fueran ganando terreno en el gusto del público y se representaran después en los teatros comerciales, al margen de fechas y celebraciones religiosas (Sirera 1991: 60; Garasa 1960), hasta convertirse en parte del repertorio de las compañías de actores profesionales.¹¹ De hecho, casi

sobrenaturales en torno al santo y su vida (1997: 1).

⁸ Acerca de la función y mecanismos del suceso portentoso en textos dramáticos con finalidad catequística o de propaganda religiosa, como los autos del siglo XVI y la comedia de santos del XVII, *vid.* Hermenegildo (1996).

⁹ No obstante que en un primer momento la comedia de santos apoya los presupuestos ideológicos de la Iglesia católica, en poco tiempo al entrar de lleno a los corrales y por consiguiente al espacio del teatro profano incorpora a su estructura diversos elementos profanos que paulatinamente van socavando su finalidad original de *propaganda fide* y de adoctrinamiento. Este cambio en la comedia de santos puso en alerta a los moralistas, pues argumentaban que en lugar de aumentar la devoción provocaban con frecuencia entre el público la burla y la risa. Se estableció así una polémica entre religiosos defensores de esta modalidad teatral como vehículo eficaz para incentivar en la religión a los feligreses y los moralistas que percibían un desvío del teatro hagiográfico provocado por la contaminación con el profano. Una revisión de esta controversia puede consultarse en Aparicio Maydeu (1989).

¹⁰ Cuando estas obras eran parte de una celebración religiosa mayor todos los elementos propios de la fiesta (retablos y construcciones efímeras, cuadros y textos icónico-literarios de la tradición emblemática dispuestos en el trayecto de la procesión) predisponían a los fieles que luego serían espectadores de las comedias; *cfr.* Gallego Roca (1989).

¹¹ Sirera considera que las comedias hagiográficas dentro del *corpus* religioso del teatro áureo son las que más

todos los dramaturgos profesionales dedicaron alguna de sus comedias a poner en acción la vida de un santo o santa, como Cervantes, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Moreto, Vélez de Guevara o Calderón, entre otros. En la Nueva España practicaron este subgénero, además de Bocanegra y otros jesuitas cuyos nombres se desconocen, Juan Ortiz de Torres, Luis de Sandoval Zapata, Francisco de Acevedo y Cayetano Cabrera y Quintero.

En la dramaturgia jesuita, el teatro hagiográfico conoció dos etapas: la primera (hasta finales del siglo XVI y los primeros años del XVII) seguidora de los modelos cultos con protagonistas bíblicos y mártires de la fundación del cristianismo.¹² La segunda (siglo XVII y primeras décadas del XVIII) con marcada influencia del teatro profesional de carácter profano: estos textos se acercan a los modelos lopesco y calderoniano; incorporan tramas secundarias de intriga amorosa y personajes como el gracioso. Las semejanzas son tan marcadas en la segunda etapa que el teatro hagiográfico jesuita puede, con derecho, ser considerado dentro del *corpus* de la comedia de santos barroca; quizá la nota distintiva esté dada por la preferencia de poner en las tablas la vida de los propios santos o beatos de la orden. Incluso algunos críticos estiman a la comedia de santos como una evolución de las piezas hagiográficas “que estaban dramatizando los jesuitas en los Colegios” (Aparicio Maydeu 1993: 141; Sirera 1991: 55). Aseveración que tiene su parte de verdad, pues la dramaturgia jesuita coexistió y fue testigo del teatro profesional profano y religioso y sus mutuas influencias actualmente nadie las niega aunque falte delimitarlas.

similitudes presentan con la comedia profana, y de hecho son “comedias a lo divino” (1986).

¹² Como señala Alonso Asenjo: “el teatro hagiográfico del colegio en el siglo XVI insiste en aspectos específicos. Hay pocas comedias que no sean tragedias [...], y éstas hacia finales del periodo. La explicación reside quizás en la finalidad de este teatro, que [...] era la formación en la *virtus*, la ‘virtud’, pero en el doble sentido de *fuera* (fortaleza, resistencia) y *virtud moral* [...] esta *virtus* puede exigir llegar hasta el heroísmo. De ahí deriva esa alta presencia de la tragedia o de los temas trágicos [...] También aquí influye sin duda el deseo de elevar el espectáculo teatral, acercándolo al teatro clásico (Séneca) y separarlo de los espectáculos populares (1995: 20).

3.1.1 INFLUENCIA DE LA HAGIOGRAFÍA EN LA COMPOSICIÓN DE LA COMEDIA DE SANTOS

A simple vista resulta evidente la deuda que la comedia de santos tiene con la tradición hagiográfica. Ésta no sólo se constituyó en la principal proveedora de material susceptible de ser dramatizado,¹³ sino que de ella —acota Dassbach (1997: 3)— “proceden muchas de las convenciones que rigen la composición de estas comedias”: la estructura, el santo como modelo de virtudes, tipología del protagonista, el aspecto prodigioso y la arquetípica lucha entre el bien el mal, los tópicos que señalan al héroe hagiográfico y sus acciones, etc. Al tomar en cuenta este vínculo “se verá que los aspectos que, en principio, resultaban absurdos o incoherentes cobran su lógica y razón de ser” (1997: 3).

La hagiografía se caracteriza por una estructura secuencial cronológica, que podemos dividir, a grandes rasgos, en tres partes: niñez y adolescencia, vida adulta y milagros, y muerte; ésta última cobra mayor importancia, ya que simbólicamente es el inicio de la vida eterna y la santidad (Rubial 1999: 38-41). Dicha estructura está, a su vez, correlacionada por lo general con los momentos determinantes del proceso vital de todo héroe hagiográfico, a saber: 1) revelación divina; 2) proceso de perfeccionamiento, y 3) santidad probada. Se trata, pues, de una estructura en gradación ascendente, temporal y espiritualmente, en donde la cúspide es el máximo grado de “heroica virtud”, lograda a través del rigor físico (que podía llegar al martirio) y de la oración.

A partir de la narración hagiográfica (adaptada por supuesto a la estructura dramática), en el género comedia de santos existen dos posibilidades: 1) “trazar una biografía, somera, pero ‘total’ del santo protagonista” (Sirera 1986: 214), o 2) mostrar sólo los episodios más relevantes (1986: 213). En cualquiera de los dos

¹³ En efecto, la mayor parte del *corpus* dramático sobre vidas santas o piadosas está basado en los repertorios hagiográficos o *flos sanctorum* de Jacobo de la Vorágine, Pedro de Rivadeneyra o Juan Eusebio Nieremberg, por citar algunos autores, además de las numerosas *vidas* que durante el siglo XVII circularon por los dominios de la monarquía hispánica.

casos el dramaturgo siempre aludía a los tres momentos esenciales antes citados. Algunos autores hacen coincidir dichos puntos respectivamente con la estructura tripartita de la comedia; es decir, al primer acto o jornada corresponde la *revelación*; al segundo, el *cambio de vida y preparación espiritual*, y al tercero, el *reconocimiento* del santo como tal.

Los tipos de santos que pisaron los escenarios del teatro áureo surgieron también a partir del discurso hagiográfico, afianzándose unos y relegándose otros. Los tipos principales derivados de la hagiografía son —a grandes rasgos— los siguientes: el mendicante, el convertido, el mártir y el hacedor de milagros, según la clasificación de Dassbach (1997: 3), a los que podemos agregar el ermitaño o asceta y el fundador de órdenes religiosas.¹⁴ Con frecuencia los protagonistas comparten características de dos o más tipos; resulta raro encontrar un tipo puro. De igual manera, los sucesos prodigiosos o sobrenaturales están tomados del repertorio que ofrecen las vidas y *flos sanctorum*. Los actos milagrosos logrados por intercesión del santo confirman su calidad de elegido, al mismo tiempo que dotan a este subgénero de amplias posibilidades escénicas (Garasa 1960; Dassbach 1997; Sirera 1991; Sirera y Vallejo 2002).

3.1.2. LOS ELEMENTOS DEL TEATRO SECULAR

Como ya mencionamos, la comedia de santos pronto entró en contacto con el teatro secular y adoptó varios de sus aspectos. Uno de ellos fue la trama secundaria regularmente de tipo amoroso (Garasa 1960; Dassbach 1997; Sirera 1991; Aparicio Maydeu 1993). En efecto, en la comedia de santos es usual encontrar junto a los conflictos vitales del santo una historia de amor que se ciñe a una de los siguientes

¹⁴ Sirera establece una tipología de los protagonistas hagiográficos de acuerdo a su procedencia y clase social: nobles, burgueses, campesinos, esclavos y negros (1991); sin embargo, creemos que, sin importar su origen sociocultural, cualquiera de los santos que protagonizan una pieza hagiográfica tienen cabida en los tipos propuestos por Dassbach y los que añadimos. Un estudioso de las *vidas* castellanas medievales señala la siguiente tipología: santo labrador u obrero, pecador arrepentido, santo héroe, mártir, asceta, buen pastor,

patrones: a) historia amorosa paralela pero ajena a la del santo y que tiene su propio desarrollo y fin; b) historia amorosa protagonizada por el santo y por lo cual se ancla en el argumento principal. En estas intrigas secundarias se echó mano de los recursos y temas propios de la comedia de capa y espada, que giraba alrededor del tópico del amor: lances entre los pretendientes; escenas de celos, de balcón; envío de mensajes por medio del billete; personajes embozados; la mujer vestida de hombre y viceversa, etc. Entre los temas sobresalen el del honor y el de los celos.

La figura del gracioso y sus funciones típicas serán de igual forma retomadas del teatro secular. Los graciosos del teatro de santos cumplirán —además de su inherente función de distraer al público— con el papel de tercerones en los asuntos de amores; serán los criados fieles a su amo y lo secundarán en sus acciones (o sea que se apegan al modelo de supeditación del criado a su amo, típico del teatro profano); causarán los enredos y las situaciones cómicas, y en relación con el santo funcionan como contraste entre la vida virtuosa y una vida llena de acciones negativas: glotonería, juego, vino, haraganería, etc.

Con la inclusión de estas particularidades del teatro profano se garantizaba la atención del público que asistía a una representación de comedia de santos no sólo para reafirmar su fe o para recibir catequesis desde el escenario, sino principalmente con la finalidad de divertirse con un espectáculo.

3.2. LA COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA EN SU DIMENSIÓN DE TEATRO HAGIOGRÁFICO

De acuerdo con los puntos referidos, la *Comedia de San Francisco de Borja* expone la vida de un convertido¹⁵ por el desengaño, tema típico del Barroco. Matías de

fundador, santo ilustre (*cfr.* Baños 1989: 177-184), la cual en términos generales coincide con la arriba establecida.

¹⁵ El convertido es por lo general un personaje que tiene un *antes* y un *después*; es decir, ha vivido una etapa de pecado, pero en algún momento un suceso o la intervención directa de Dios lo hace darse cuenta de su error e inicia un proceso de arrepentimiento y penitencia hasta lograr la santidad; también puede tratarse de paganos o infieles (*vid.* Dassbach 1997: 37-45). En esta modalidad tiene cabida de igual modo el bandolero.

Bocanegra elige para dramatizar la vida del entonces beato jesuita el segundo modelo enunciado líneas arriba: presentar los momentos trascendentes a partir de su súbito desengaño provocado por la muerte de la emperatriz, Isabel de Portugal, siguiendo casi de manera puntual el texto oficial escrito por otro jesuita, Pedro de Rivadeneyra: *Vida del padre Francisco de Boria, qve fve dvqve de Gandía, y después religioso, y tercero General de la Compañía de Iesvs* (1594).¹⁶

La Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor

Las vidas de los convertidos fueron las preferidas por los dramaturgos barrocos, pues poseían más potencial dramático frente a las de santos contemplativos o de vida sin cambios radicales, piadosa desde el principio.

¹⁶ La historia de Borja no era desconocida en la Nueva España; al contrario, se trataba de una figura muy conocida no sólo por los miembros de la Compañía sino también por la sociedad novohispana desde los últimos años del siglo XVI. En 1573 al conocerse la noticia de su muerte (acaecida el 1 de octubre de 1572, apenas unos meses después de fundada la Provincia Mexicana), se realizaron solemnes exequias; en el sermón fúnebre el padre Pedro Sánchez discurrió sobre las “heroycas virtudes del Santo Padre y ponderò su profundísima humildad careada con su grandeza” (Florescano 1955: 156); predicó “estos puntos con tanta energía, con tanta viveza, de razones, y con tanta eficacia de espíritu; que compungió a los oyentes, y dió bien a conocer al Santo, que era el principal asunto de su elocuencia” (1955: 156). Por su parte, la orden de San Francisco, a la que tanto afecto demostró Borja en vida, organizó otra ceremonia luctuosa en su honor, colaborando así a propagar entre los fieles la asombrosa historia de abandono y desencanto del jesuita de Gandía. Asimismo a través de la escultura e iconografía sacras se difundió a este noble y desengañado personaje: pinturas y esculturas con su imagen no faltaron en los retablos y fachadas de las principales iglesias jesuitas, acompañado frecuentemente de los más destacados santos jesuitas como Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Luis Gonzaga o Estanislao Kotska. Del mismo modo su figura se paseó y lució en procesiones, en festividades litúrgicas o en las grandes celebraciones de la Compañía de Jesús como las reseñadas en el primer capítulo. En materia teatral —tanto en la Vieja como en la Nueva España— no corrió con menor suerte. De 1634 se conoce un auto sacramental atribuido a Pedro Calderón de la Barca: *El gran duque de Gandía*, editado por Ángel Valbuena Prat, y aunque el título no aparece en las listas de obras de Calderón, en la “Nota preliminar” del auto, el editor asevera que: “lo consideramos obra de Calderón, pues su estilo lo acredita” (1951: 95). De entre las piezas inéditas o atribuibles —anota Valbuena— “Una, especialmente, resulta interesantísima aportación al caudal calderoniano: el auto sobre San Francisco de Borja, titulado *El gran duque de Gandía*” (9). Recuérdese además que en las festividades por su beatificación en la Nueva España y en otras provincias de la Compañía se ordenaron comedias sobre la vida del nuevo beato, de acuerdo con la costumbre de este tipo de festejos. Varias décadas después, en 1672, ocho sermones que abordaban momentos esenciales de su vida y el inevitable tema de su desengaño se predicaron como parte de la gran fiesta que celebró la Compañía por su canonización; su vida sirvió también de inspiración a los autores de los programas simbólicos de la arquitectura efímera, y como tema del certamen poético al que asistieron numerosos concursantes (cfr. *Festivo aparato: passim*). En España, por el mismo motivo se escribieron varias piezas teatrales: una perdida de Calderón de la Barca, *San Francisco de Borja, duque de Gandía* del jesuita Pedro de Fomperosa, y *El Fénix de España* de otro jesuita, Diego Calleja. Según parece las dos obras se fundaron en la obra extraviada de Calderón de la Barca. Ambas se reprodujeron en el vol. 4 de las *Comedias* del dramaturgo oficial de la corte española, editado por Hartzzenbusch. En el catálogo cronológico, Hartzzenbusch ofrece los detalles de las comedias compiladas y sus razones para incluirlas junto a las obras de Calderón (vid. Hartzzenbusch 1945: 679-682). En 1958, se encontró una pieza manuscrita inédita de Calderón en un castillo de Bohemia. El título de la comedia era *El gran duque de Gandía*, se conservaron además la loa y dos entremeses. Quizá se trate de la comedia perdida de Calderón, y aunque su creación coincidió temporalmente con la canonización fue “escrita probablemente para ser representada en la Corte de Viena, con ocasión del feliz resultado de las negociaciones llevadas entre Austria y España, frente al creciente poderío de Luis XIV” (Díaz Plaja 1969: s. p).

marqués de Villena, virrey desta Nueva España se organizó en tres actos y el argumento se dispuso de esta manera: el primer acto presenta a Borja como consejero del emperador Carlos V, culmina con la muerte de Isabel, consorte de Carlos V, y la consiguiente conversión espiritual (*desengaño*) de Francisco de Borja (corresponde al momento de *revelación*); el segundo acto y parte de tercero abordan el desempeño de Borja como virrey de Cataluña, su preparación para entrar en la Compañía de Loyola, la renuncia de sus privilegios y posesiones terrenales (en el último acto) y su ingreso en la Compañía (hasta aquí el proceso de *perfeccionamiento*); la comedia finaliza con el apoteósico anuncio de su futura gloria (*santidad probada*).

El argumento principal se bifurca desde el primer acto en dos líneas paralelas: desengaño y conversión y actuación política de Francisco de Borja. Junto a esta historia se hila una trama secundaria de índole amorosa entre dos damas de la corte que se disputan el favor de Borja. El incondicional criado de Borja intervendrá para confundir a las damas y malograr su propósito.

Asumiendo las licencias de la comedia de santos, Bocanegra intercala sucesos verdaderos, muy apegados al texto de Pedro de Rivadeneyra, con una intriga ficticia pero que cumple una función trascendental en la comedia. En la trama alternan personajes históricos (Carlos V, Francisco de Borja, la Emperatriz, Leonor de Castro, Felipe II, Gaspar de Villalonio, Juan de Borja, Sansón, Ignacio de Loyola, el hermano Marcos), ficticios (Rocafort, bandoleros, un paje, soldados, maestro de novicios) y alegóricos (la Música, la Virtud, un Paraninfo, la Compañía, la Vanidad y Hermosura, encarnadas por Flora y Belisa respectivamente).

Sin duda, Bocanegra tenía ardua labor en sus manos, pues aunque su héroe hagiográfico era un convertido, su vida no poseía la tensión necesaria:¹⁷ no había

¹⁷ Sobre la dificultad de escribir una comedia de santos, ha comentado Wardropper: “Al acercarnos a la comedia religiosa, la primera impresión que nos formamos es que constituye un género literario sumamente problemático. Si la comedia religiosa dramatiza un episodio del Antiguo Testamento, correrá el riesgo de no ser mas que un dramo (*sic*) histórico, con un mínimo significado cristiano. Si presenta la vida de un santo ejemplar, vida de una perfección ininterrumpida, tendrá poco interés dramático. Si es del tipo que se ha

sido un gran arrepentido pecaminoso, licencioso o bandolero; más bien había tenido una vida regalada que trascurría en medio de riquezas y lujos acordes a su noble cuna, y si tenía pecados éstos eran provocados por su propia condición que le impedía darse cuenta que esta vida no era la verdadera, sino —como escribiera Calderón— sólo un sueño. No obstante, el dramaturgo jesuita logra imponer una lógica interna a su obra y articular cada uno de los actos e historias.

3.2.1. La REVELACIÓN

En el primer acto, Francisco de Borja aparece ya casado con Leonor de Castro, dama favorita de la emperatriz Isabel, consorte de Carlos V. Sin embargo, es evidente que el matrimonio no es un estado muy agradable al noble Borja; para él, dicha condición es tan sólo un *mandato divino* que debe cumplir con *resignación*, puesto que la vida, al igual que una comedia, está planeada desde su inicio hasta el final por su Celestial Autor. Desde el comienzo queda claro que la conducta de Borja se apega a los preceptos morales de la religión católica, y se comienzan a perfilar las principales virtudes del santo resaltadas por su biógrafo Pedro de Rivadeneyra, en este caso la castidad.¹⁸

Al final del primer acto tendrá lugar su conversión religiosa: Isabel, víctima de extraña enfermedad, muere. (Este fatal suceso funciona como catalizador primordial de la acción dramática; a partir de él se desencadenará buena parte de los acontecimientos posteriores.) Inmerso en su dolor, el emperador Carlos V

denominado de ‘santos y bandoleros’, el presenciar la conversión de un malvado en santo sí despertará en nosotros un intenso interés dramático, pero podrá ofender nuestro sentido de lo probable, de lo verosímil. Es evidente que sólo un dramaturgo consumado logrará escribir una comedia religiosa capaz de interesar lo mismo a las masas incultas que a los intelectuales y a los críticos” (1983: 185).

¹⁸ Son ilustrativas en este caso las razones que Rivadeneyra aduce para el matrimonio de Borja con Leonor: “por obedecer como buen hijo a su padre: y porque desseava casarse por no ofender a Dios en medio de tantos lazos y ocasiones: y porque estaua muy pagado de las partes de doña Leonor: y assimismo porque por medio deste conocimiento pensaba alcanzar la gracia del Emperador, y de la Emperatriz, y grandes mercedes y faouores” (Rivadeneyra 1594: 310). Como se observa, el principal motivo del consentimiento de Borja para contraer nupcias se basa en la obediencia, primero al padre y en segundo lugar a Dios, ambos figuras representativas del poder en dos ámbitos específicos: la familia y la religión.

encomienda el traslado del cadáver a la Capilla Real en Granada a Francisco; éste, al dar fe de que el cuerpo es, efectivamente, el de la emperatriz, queda pasmado ante el daño que la muerte ha hecho sobre la anterior perfección de la mujer:

Borja: Abrid aquessa caixa.

Descúbrenla, i aparece vna calabera

el espanto, i pabor mi lengua ataja:

Válgame Dios, ¿qué veo?

[...]

Cómo puedo jurar lo que no creo.

[...]

¿Cómo la Emperatriz es ésta? ¿Es ésta?

No ai tal io me he engañado,

Mas ¿qué cuenta he de dar de mi cuidado?

(f. 65)

La imagen de la reina muerta cala tan hondo en el alma de Francisco que, cual si un velo hubiera caído de sus ojos, es consciente en ese preciso momento del engaño en que ha vivido y la vanidad que lo rodea;¹⁹ en consecuencia decide: “No más servir señor que se me muera”. Con la patética visión de Isabel entra en el corazón de Francisco la luz de la revelación divina que lo orillará a buscar la verdad de Dios por medio de la religión. El largo soliloquio de Borja —que cierra el primer acto— expresa su tribulación espiritual y está lleno de imágenes conmovedoras y dramáticas del desengaño del Hombre ante sus vanas pretensiones y la inevitable realidad de su muerte:

¹⁹ El tema del desengaño del mundo representó para los poetas áulicos la oportunidad de reflexionar sobre la finalidad de la vida y de los lisonjeros ardides de que la naturaleza prepara a cada momento. Pocos en verdad fueron los poetas que no se lamentaron de su inestable condición humana. Coinciden algunos críticos en que estas manifestaciones son posturas veladas de inconformidad ante el deplorable estado de la monarquía española. Los tópicos del *theatrum mundi* y el *vanitas vanitatis* pertenecen a esta vertiente poética del desengaño que en ocasiones alcanza dimensiones ascéticas y místicas. Para el caso de la Nueva España, *vid.* Pascual Buxó (1975).

Borja: Imperios en qué estribáis?
Tronos sobre qué os tenéis?
Magestad de pendéis?
Grandezas a que aspiráis?
de qué sirve que creáis
la pompa que el mundo admira
si tan fácilmente espira
el trono, i la Majestad,
sola la muerte es verdad,
que lo demás es mentira.

Hermosura qué te has hecho?
veldad dónde te escondiste?
salud cómo te perdiste?
vida cómo te has deshecho?
loçanía, qué probecho
conserva tu lucimiento,
si eres flor expuesta a vn viento,
si Rosa eres vella, i roja,
que a vn embate se desoja,
i se marchita á vn aliento?

(65r-v)

En estas décimas es notable la influencia del monólogo de Segismundo casi al inicio de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.²⁰ En efecto, Bocanegra acude en estas

²⁰ Al respecto Arrom apuntó que: sin embargo, “ese influjo no explica la delicada factura, la densidad de pensamiento y la fuerza expresiva del soliloquio de Borja. Ni explica la divergencia temática. El soliloquio de Segismundo es un desesperado deseo de libertad en medio de su agobiante condición de prisionero, y representa, en un plano simbólico, el problema del libre albedrío. El soliloquio de Borja es [...] una angustiosa meditación sobre la fragilidad de la vida, la fugacidad del deleite y la certidumbre de la muerte” (1971: 54).

décimas a uno de los recursos más característicos de Calderón: la correlación en su modalidad diseminativa-recolectiva, estudiada ampliamente por Dámaso Alonso.²¹ Consistía “en diseminar en las [...] primeras estrofas los diversos elementos de un conjunto conceptualmente ordenado para luego recolectarlos en la última” (Pascual Buxó 2000: 17). Los elementos diseminados en las estrofas 1, 3, 4 y 5²² son el *Hombre*, el *girasol*, el *pajarillo*, el *arroyuelo*, que son recogidos al final de la última estrofa.²³ Cada elemento pertenece a un campo semántico distinto: el Hombre al mundo racional, y —por su naturaleza divina— se coloca sobre todos los demás seres; la flor al mundo vegetal; el ave al animal, y el arroyo al inanimado, sin vida ni raciocinio, por lo cual se ubica al final de la serie. No obstante sus divergentes propiedades, todos se igualan simbólicamente y gráficamente a través de la recolección en el último verso, pues su punto de semejanza radica en que todos tienen un único fin inevitable: la muerte.

²¹ Dámaso Alonso abordó este recurso tan popular durante los Siglos de Oro en diferentes poetas, pero especialmente en la obra de Calderón sobran los ejemplos: “En el teatro de Calderón abundan (hasta el hastío del lector moderno) súbitas excrecencias líricas, reventones de la contenida pasión de un personaje, casi siempre reductibles a la fórmula general de la correlación, pertenecientes, en los distintos casos, a los más varios subtipos” (2000: 290). Uno de los ejemplos más claros es el aludido soliloquio de Segismundo.

²² Las estrofas son las siguientes:

<p>Qué locura es, qué locura? la de mis necios engaños, si los más floridos años dan en vna sepultura: Girasol cuánto te dura beberte del Sol el raio? si llega vn mortal desmaio, quando se ausenta su coche, i acava sola vna noche, los lucimientos de vn Maio?</p>	<p>Qué importa que de tus galas o, Pajarillo, presumas? qué importa nave de plumas que peinen luzes tus alas? si ai en los cañones valas, Con que romperte las velas: i al tiro que no rezelas, sesgando el aire sereno, te interrumpe solo vn trueno, la presumpción con que vuelas?</p>	<p>Arroiuelo adónde vas? dónde corres arroiuelo? mira no te encuentre vn hielo, que a tu pesar pararás: ó al menos si corres más hasta el mar anegaraste, i si a sus ondas llegaste, tú mismo tu muerte fuiste, pues más temprano moriste, quanto más te apresuraste.</p>
--	---	---

(f. 65v).

²³ Pues si a Girasol aspiro,
cómo no tema una elada?
si soi Ave remontada,
cómo no rezelo vn tiro?
si dulce Arroio me miro,
quién me podrá dar apoio?
para no hundirme en el hoio,
que es como el mar de la muerte,
acavando de vna suerte,
Hombre, Flor, Ave, i Arroio. (f. 65v)

3.2.2. PROCESO DE PERFECCIONAMIENTO

Una vez marcado por la revelación, Francisco inicia su proceso de perfeccionamiento espiritual, que abarca el acto segundo e incluso parte del tercero. En los textos de la tradición hagiográfica, el santo es acosado, al igual que Cristo en el desierto, paradigma de comportamiento, por una sucesión de tentaciones o seres diabólicos que cobran distintas formas. El enfrentamiento entre el predestinado y las entidades malévolas representa en el fondo la eterna lucha del bien y el mal.

En la *Comedia* son la Hermosura y la Vanidad, figuras alegóricas encarnadas por Belisa y Flora, quienes tratarán, mediante acechos y propuestas de placer sensual y poder político, vencer la determinación espiritual de Francisco. No obstante su naturaleza alegórica, ambas se comportan en el escenario como damas de la comedia de capa y espada; se valen de cualquier artimaña para conquistar a Borja, y se encargan de tejer la intriga secundaria de tintes amorosos.

Esta historia secundaria es de suma importancia en el desarrollo de la *Comedia de San Francisco de Borja*, pues marca el nivel supraterrrenal en que se desenvuelve el protagonista. A pesar de sustentarse en un modelo de acción amorosa, la humanización de la Hermosura y la Vanidad (cuya función es de oposición) permiten al espectador asistir al intenso conflicto interno, espiritual, que atraviesa el personaje ante el acecho de las mujeres que tratan de impedir su camino a la santidad. Los personajes alegóricos hacen posible que el público tenga la visión y conocimiento de los simbólicos planos de acción en que se desempeñará Borja: natural uno y sobrenatural el otro.

Sin embargo, el empeño de las mujeres no alcanza su cometido, ya que si bien Borja atraviesa por un estado de gran inquietud ante sus ofrecimientos, por un lado, la Virtud se encargará de apoyar la integridad de su alma:

Escandalosas Harpías,
cuios silvos venenosos,

en fieras conspiraciones
se arriscan á los oprobios
de la Virtud, que soi yo,
aunque con dispendios propios.
Mirad bien lo que emprendéis
contra Borja, que io tomo
sus causas todas por mías,
i contra mí vuestros odios
[...]
que la virtud de Borja el cielo absorto
su lucimiento admira en vuestros odios.
(f. 58v)

Por otro, el gracioso Sansón, nuevamente dentro del esquema de cortejo, se encarga de crear situaciones confusas entre las mujeres al intercambiar entre ellas mismas los insinuantes mensajes (billetes) que pretendían entregar a Borja. Además es el contrapunto de Borja: glotón, haragán y afecto al juego, aunque a su favor podemos mencionar que siempre apoya a su señor e incluso lo sigue —no muy convencido— en su ingreso a la Compañía. Su función contrastiva hace resaltar las cualidades espirituales de Francisco.

Los personajes alegóricos tienen a su cargo asimismo caracterizar al santo. Por ejemplo, en amplio monólogo, la Hermosura reta las *heroicas virtudes* de Francisco:

Pues ánimo beldad mía,
que he de hazer este soborno
á tu valor, de rendir
de *fortaleza* este monstruo,
de *constancia* a queste *muro*,
de *castidad* este asombro,

esta *roca* á mis embates,
este *hielo* á mis bochornos,
este *bronce* á mis alagos,
este *diamante* á mis dolos
(f. 58; el énfasis es nuestro)

Con muy semejantes palabras será representado por la Virtud y la Vanidad. Los términos que refieren las cualidades del santo —roca, hielo, bronce, diamante— pertenecen al mismo campo semántico: fortaleza, y son empleados con frecuencia por los hagiógrafos al aludir a los predestinados, pues reflejan el control espiritual y corporal del santo para vencer sus pasiones. Mientras mayores sean las virtudes que posea el santo, más evidente es su condición de elegido.

La culminación de la fase de preparación espiritual y penitencia la encontramos en el tercer acto. Después de la muerte de su esposa Leonor, el duque de Gandía renuncia a sus cargos y posesiones; el rechazo que manifiesta hacia los bienes terrenos es un tópico retomado del discurso hagiográfico y se relaciona estrechamente con el voto de humildad. En las vidas de santos —y en particular en la de Borja— se pone énfasis en mostrar el desprendimiento de las cosas fútiles de que es capaz el santo, para así fundamentar su calidad de elegido; y mientras más noble sea la genealogía del personaje más impresionante será su abandono y desprecio por el mundo secular. Como novicio, Borja se entrega al rigor físico y a la actividad interior, es decir, a la penitencia y la oración mental.

3.2.3. SANTIDAD PROBADA

Anotemos ahora algunas características que determinan la tercera etapa, la de santidad probada, a la cual corresponden las últimas escenas, en las cuales Borja experimenta visiones y apariciones sobrenaturales. Inmerso en oración mental y, al mismo tiempo, realizando un arduo trabajo físico (acarrea arena para una

construcción), surge de una nube una mitra pontificia, en seguida aparece un Paraninfo que le comunica los designios divinos: “Por esso poco que has dado, / Borja, quiere Dios pagarte / desde este mundo con darte / el sumo Pontificado” (f. 81v).²⁴ Pero Francisco, en un acto de extrema humildad, señala que es indigno de tal cargo y que “Esso no, que es mui pesado, / i mui flaca mi persona, / mi indignidad no lo abona, / no lo sufre mi baxeza, / y en fin no tengo cabeça, / para tan grande corona” (f. 81v). A lo cual responde el Paraninfo: “Tu humildad a los cielos / pasma, Francisco, / ya tus glorias, i triunfos cantan / el vitor” (f. 82r). La máxima confirmación ocurre cuando Francisco de Borja ingresa oficialmente a la Compañía y se arrepiente de “mis años tan mal vividos”; en ese preciso momento aparece un Ángel que pronostica las futuras bendiciones para Borja y la Compañía de Jesús:

Serà tu General,
harà tu nombre claro,
de España, hasta las Indias,
tus hijos embiando.
Será tan prodigiosa
su vida, y sus milagros,
que al fin à de gozarle
la lista de los Santos.
El parabién recibe,
que el Cielo me à mandado
que de su parte traiga
à tus progresos claros.

(f. 83r)

²⁴ La visión de la mitra “que estaua como sobre su cabeça levantada en el aire” (Rivadeneira 1594: 328), se repitió por siete días consecutivos y era —según refiere el biógrafo— anuncio de su nombramiento como tercer general de la Compañía.

A pesar de mencionarse, los milagros del santo no se representan. Un hecho curioso si tomamos en cuenta que el milagro era uno de los factores más significativos de la comedia de santos, pues se prestaban a grandes posibilidades escenográficas, muy gratas al espectador común.

En este punto, nuestra comedia difiere muy probablemente por la peculiar visión que los jesuitas novohispanos tenían acerca de los hechos sobrenaturales, pues aunque no los negaban, mostraban cierta indiferencia hacia ellos. Tal como ha señalado Dolores Bravo,²⁵ la Compañía de Jesús destacaba la observación rigurosa de la regla frente a los milagros realizados o provocados por intercesión de algún santo. Desde los primeros intentos biográficos de los jesuitas en la Nueva España es evidente este aspecto. Para ejemplificarlo sólo transcribiremos algunas palabras del padre Pedro Sánchez Baquero al referirse a la vida y muerte de Diego López, rector del primer colegio jesuita en México:

No hay milagros ni revelaciones que escribir, porque éstas en la Compañía, ni se desean, en comparación de las verdaderas y sólidas virtudes en las cuales se desea florecer y ser perfectos y milagrosos. Y así el milagro que se podrá contar de este santo varón, será decir que en él se vieron todos los estados de la Compañía en modo perfecto, y que puede ser en cada uno de ellos modelo ajustado (Sánchez Baquero 1995: 93-94).

Las observaciones de Sánchez Baquero se cumplen a la perfección en la *Comedia de San Francisco de Borja*, pues Matías de Bocanegra pone particular énfasis en las virtudes de Borja que se enlazan directamente con los votos religiosos de la Compañía: castidad, obediencia, humildad y pobreza. La selección de estas

²⁵ “Los biógrafos jesuitas resaltan siempre en especial la observación de la Regla y la eficaz austeridad en el dominio de sí mismo. Ésta es la concepción del héroe hagiográfico y literario que tienen los escritores de la Compañía. Si bien en ellos no aparece el colorido descriptivo de los franciscanos en su gusto por lo sobrenatural o prodigioso, sí encontramos la plasticidad realista de los sentidos interiores y de la profunda oración mental. Con estas características suplen también el detallismo cronológico que tanto gusta a los biógrafos agustinos. El autor de vidas jesuitas incide en el ascetismo de su orden y en la fascinación que siente por el cumplimiento absoluto a la obediencia” (Bravo 1997: 125).

cualidades, sin embargo, no es casual; Pedro de Rivadeneyra en una breve nota “Al lector”,²⁶ después de los tres libros en que daba a conocer la vida del tercer general de la Compañía, explicaba la inclusión de un cuarto libro donde ejemplificaba las principales virtudes de Francisco de Borja: humildad, pobreza, obediencia, devoción, penitencia, caridad, prudencia y sencillez. Con tales virtudes, Francisco se presenta ante el destinatario principal de la comedia (el virrey) como un modelo de vida cristiana a seguir.

3.3. EL TEATRO CORTESANO

A diferencia de la corte española, su émula novohispana no construyó un lugar especial —como el coliseo del Buen Retiro— para obsequiar con espectáculos y comedias a la familia virreinal y a la nobleza.²⁷ No obstante, este hecho no impidió que los salones y patios del palacio virreinal²⁸ o las casas de particulares²⁹ fueran acondicionados *ex profeso* para llevar a cabo fiestas por los onomásticos,

²⁶ “Avemos llegado con la vida del padre Francisco de Borja hasta su santa muerte, y con esto podíamos acabar y concluir esta historia. Pero porque nuestro fin en escreuirla, es principalmente pintar las virtudes con que el Señor hermosteó e ilustró el anima deste sierbo suyo, y proponerlas como un lindo y perfectísimo retrato a todos, y particularmente a los religiosos de nuestra Compañía, para que procuremos imitarle y retratarle muy al bivo [...] he juzgado que será a propósito [...] escreuir aquí aparte algunos de los exemplos de excelentes y admirables virtudes que tuuo este bienaventurado padre (Rivadeneyra 1594: 412).

²⁷ Acerca del teatro cortesano español McKendrick hace este recuento: “Con la subida de Felipe III al trono en 1598, el drama cortesano propiamente dicho inició su andadura en España. Se acabó la austeridad del reinado de Felipe II y la vida de la corte española comenzó a adquirir un encanto y un brillo, incluso algo de extravagante frivolidad, que hasta entonces no había conocido. La reina [...] inició la costumbre de contratar a actores profesionales para que dieran representaciones *particulares* de obras de su repertorio en la corte, no sólo en el palacio de Madrid, sino en las residencias reales de Aranjuez, El Pardo y Valladolid [...] La costumbre pronto se extendió a las casas de nobles y prelados, e incluso a los monasterios, donde se representaban a menudo obras religiosas a pesar de que el teatro estaba oficialmente prohibido en las casas monásticas” (1994: 223-224). Posteriormente se edificó el coliseo del Buen retiro para diversión de la familia real y sus selectos invitados, aunque poco a poco abrió sus puertas al pueblo.

²⁸ De hecho, Isidro de Sariñana en la relación de las exequias por al muerte de Felipe IV (*Llanto de occidente*, 1667) describe la sala de comedias del palacio virreinal: “A mano derecha de la Galería, en medio está una puerta grande, que haze entrada al Salón de las Comedias, que es de cuarenta varas de largo y más de nueve de ancho, sus valcones tienen la vista á los jardines, y á sus paredes, que desde la solera á la cenefa están pintadas; trasladó primoroso el pincel, los árboles del monte, las flores del soto, las aguas del valle, los ruidos de la caça, y quietudes del desierto” (13). Sin embargo, desconocemos si antes de esta fecha el palacio virreinal contaba con una sala destinada a los festejos teatrales.

²⁹ Recuérdese simplemente que *Los empeños de una casa* de Sor Juana se representó, al parecer, en la casa del contador Fernando Deza (*cfr.* Salceda, “Introducción” a Juana Inés 1994a: XVII-XX).

nacimientos, efemérides o aniversarios de la familia del virrey en turno.³⁰ Otras fechas como la llegada de un nuevo virrey o el conocimiento de algún suceso destacado de la lejana —pero omnipresente— gobernante casa de Austria (nacimientos, bodas, cumpleaños...) ³¹ propiciaban asimismo que se montaran algunas piezas teatrales y se prepararan distintos entretenimientos de tipo cortesano.³²

En la corte española, este tipo de divertimientos teatrales cortesanos inició con obras como *El premio de la hermosura* de Lope (1614), *El caballero del sol* de Vélez de Guevara (1617) o *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana (1622).

³⁰ En la segunda mitad del siglo XVII en Nueva España, destaca la participación de Sor Juana como dramaturga que celebra a través de loas y comedias las fechas especiales de la familia virreinal. A los virreyes marqueses de la Laguna dedica tres loas: una por el cumpleaños del virrey; otra en el primer onomástico del primogénito del mismo virrey, y la última a la virreina con motivo de un paseo. Para la siguiente virreina, condesa de Galve, escribe asimismo una loa por su cumpleaños. Para más información sobre estas loas cortesanas, *vid.* el “Estudio liminar” de Alfonso Méndez Plancarte al t. 3 de las *Obras completas* de Sor Juana (1994a). Sor Juana escribió también dos festejos teatrales: el “Festejo de *Los empeños de una casa*”, representado ante los virreyes marqueses de la Laguna en la llegada del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas (*cf.* la “Introducción” de Salceda al t. 4 de las *Obras completas* de Sor Juana [1994b]); este festejo es el más completo: incluye loa, dos sainetes, tres letras para cantar y un sarao de fin de fiesta; sobre la fecha de su representación, ocasión y lugar existen divergencias (*cf.* Hernández Araico 1998). Para el otro festejo —por el cumpleaños del conde de Galve— se representó *Amor es más laberinto* cuya segunda jornada fue escrita por Juan de Guevara; a diferencia de la otra comedia ésta ha recibido menos atención de la crítica; los últimos acercamientos críticos abundan en su contenido autobiográfico y político (*cf.* Rodríguez Garrido 2002).

³¹ Sor Juana escribió cinco loas por el cumpleaños de Carlos II, además de otras dos dedicadas a la reina María Luisa de Orleans y la reina madre Mariana de Austria, respectivamente (*cf.* Juana Inés 1994b). Una de estas loas cortesanas —la dedicada María Luisa de Orleans— ha sido estudiada por Octavio Castro (1998), quien enfatiza la intención y mensaje político que subyace en la pieza, con la cual, gracias a Sor Juana, la Nueva España participa del acontecer político de la monarquía. Antes de la décima musa, otros autores intervinieron en festejos cortesanos. En 1677, con motivo de la entronización de Carlos II, la Nueva España preparó suntuosos festejos. Como parte de las actividades se programó una fiesta teatral en el palacio virreinal. En opinión del relator de aquella fiesta, Alonso Ramírez de Vargas, para celebraciones de este tipo se prefería “una comedia de buen gusto y proporcionada elección” (1998: 206), que por lo regular procedía del vasto *corpus* dramático español. No obstante, la pieza seleccionada se adaptaba a las circunstancias casi siempre con una loa de algún ingenio local que refiriera el hecho celebrado. De acuerdo con el relato de Ramírez de Vargas, la obra elegida fue *El lindo don Diego* de Agustín Moreto: “Adornóse en teatro [un espacioso salón del palacio] de los dos precisos atavíos que hacen primorosa la contextura: de curiosidad y riqueza; ésta, hermosa prolijidad del gusto; aquélla, majestuosa ostentación del poder. Los prevenidos adherentes, que la rodearon de discantes, músicas, bailes, entremeses, mojigangas, etcétera, dispusieron con su variedad el plato al gusto” (207). El “prólogo laudatorio” se debió a la “bien pulsada lira del bachiller Miguel Perea Quintanilla, y los actores y danzantes fueron los propios “criados que asisten a su Excelencia”. Una típica representación cortesana que, incluso para reforzar este carácter, se hizo coincidir con el cumpleaños de Carlos II, el 6 de noviembre.

³² En España otros acontecimientos como la firma de tratados de paz, el triunfo de batallas o la visita de un embajador de otra monarquía eran motivo adecuado para montar espléndidos festejos teatrales cortesanos (McKendrick 1994: 223). En la Nueva España es posible que estos sucesos se festejaran de forma similar, sin

Con la incorporación de *ingenieros* italianos al servicio de la corte (principalmente Julio César Fontana, Claudio Lotti y Baccio del Bianco), entraron las novedades y modas escénicas de Italia. Poco a poco la temática se centró en los mitos clásicos y sus recursos escenográficos se fueron sofisticando más y más hasta llegar a “las fiestas de gran espectáculo, las cuales suponen la culminación del teatro barroco como fusión de las artes (pintura, escultura, música, poesía), cuyo maestro máximo será Calderón” (Arellano 2001: 95).

En la Nueva España, al igual que en el virreinato del Perú, los grandes festejos teatrales de palacio se desarrollaron sobre todo en las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XVII y las primeras del XVIII.³³ Ejemplos de ello son las obras de poetas como Sor Juana Inés de la Cruz (en la Nueva España), Lorenzo de las Llamosas y Antonio de Zamora (en el Perú).³⁴ A pesar de que las representaciones de este tipo no alcanzaron en su mayoría la altura espectacular del género como en la metrópoli, sí persiguieron los mismos fines panegírico-políticos e ideológicos.

De acuerdo con los últimos estudios sobre el tema, el teatro cortesano iba más allá del derroche espectacular, del aturdimiento de los sentidos; McKendrick estima que este teatro cumplía distintas funciones en otros tantos niveles: “como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política” (1994: 176). Por su parte, Sebastián Neumeister ha insistido —en palabras de Arellano— en la

embargo, por el momento no poseemos datos fehacientes.

³³ Aunque los festejos palaciegos durante la primera mitad de XVII no parecen haber sido un práctica común de la corte novohispana, sí se realizaron unos cuantos, según reportan el *Diario* de Guijo y las actas de cabildo. Los siguientes cincuenta años del siglo fueron más fructíferos en este género de fiestas teatrales. Sara Poot proporciona varios detalles y fechas de celebraciones cortesanas (cfr. 2000: 214-216). A principios del siglo XVIII, Manuel Zumaya escribió: *La Parténope*, “Opera en tres actos. Estrenada en la fiesta que se hizo en el Real Palacio de México. Impresa en México, por los herederos de la viuda de Miguel de Rivera, en 1711” (Monterde 1933: 613).

³⁴ Llamosas escribió el festejo completo de la zarzuela *También se vengan los dioses* (1689) por el nacimiento de un hijo del virrey del Perú, conde de la Monclova. Un par de años después viaja a España y escribe otras dos piezas mitológicas que son representadas en la corte madrileña en sendos cumpleaños de Carlos II: *Amor, industria y poder* (1695) y *Destinos vencen finezas* (1698). Participó en la *Fama póstuma* de la décima musa con un *Canto a la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz* (cfr. García Valdés 1991: 642-644). Para la coronación de Luis I (1725), en Lima se preparó un festejo cortesano y se eligió una comedia de Zamora acomodada con otras breves piezas al suceso; un estudio de esta representación como pieza de corte y sus vínculos con su contexto político ha sido realizado por Rodríguez Garrido (vid. 2001).

imperiosa necesidad de “recontextualizar estas comedias, insertándolas en la problemática coyuntura política y cortesana a la que pertenecen” (2001: 98). El crítico alemán, reitera que estas piezas eran de “ocasión”, escritas a petición para cumplir con un “objetivo puramente actual”: se “representaban para ocasiones cortesanas muy concretas y en honor de personas hoy día olvidadas. Están rellenas, por consiguiente, de alusiones dinásticas, políticas y actuales a veces difícilmente reconocibles cuatro siglos más tarde” (Neumeister: 2000: 478). McKendrick concuerda en que: “Se ha argumentado con buenas razones y fuerza persuasiva que las obras españolas de corte correspondientes al periodo no pueden ni deben verse como textos literarios independientes de las circunstancias en que fueron representados, aduciendo que estas circunstancias constituyen una parte esencial de la identidad dramática de las obras” (1994: 251).

Estos planteamientos conllevan entonces la consideración de las implicaciones políticas, panegíricas, celebratorias y —agregamos— artísticas de este tipo de obras, aparte de su función —totalmente calculada— de compleja manifestación simbólica del poder. Recuérdese tan sólo que el teatro cortesano español tuvo en el Conde Duque de Olivares uno de sus principales promotores y fue él mismo quien inició la construcción del coliseo del Buen Retiro en 1629, pues “deseaba crear un centro palaciego capaz de acoger una corte brillante y digna del esplendor de la monarquía española” (Arellano 2001: 95). La fiesta teatral “se había convertido en un rasgo indispensable del carisma que cultivaba la monarquía española” (McKendrick 1994: 232): ante la corte (y luego también el pueblo), los visitantes, funcionarios y embajadores extranjeros se ofrecieron ostentosas funciones teatrales, como “parte de una calculada demostración de la riqueza y el poder de España” (234). Poco a poco, al espectáculo, que en sí mismo representaba la comedia, se le añadió el espectáculo de la familia real dispuesta en un lugar prominente que permitía una mejor visión de la puesta en escena, a la vez que la exhibía ante el público, inmersa en el ritual de cortesanía que se le prodigaba. “Por regla general, la *loa*, el *entremés* y los *bailes* hacían alguna referencia a lo que se pretendía celebrar con la representación, y la

iconografía de los telones especiales, los decorados e incluso el frontispicio especial de las grandes ocasiones [...] a menudo eran una prolongación de los temas y simbolismos de la obra, pero también una celebración de la monarquía o de algún personaje concreto de la realeza” (239). Cuando el declive de la monarquía española era más que evidente, se intensificó el “interés por conservar la apariencia de poder y riqueza. [Y e]l teatro de la corte fue un ingrediente esencial de este falso esplendor” (244).

3.3.1. LA ACTUALIZACIÓN POLÍTICA DE LA HISTORIA

Según apuntamos páginas atrás, la comedia dramatiza no sólo la vida de Francisco de Borja como paradigma de vida virtuosa, sino también como actuación política en su cargo de virrey de Cataluña. El primer editor de la comedia lamentaba que Matías de Bocanegra hubiera continuado “en lánguidas escenas” (del segundo y tercer acto) “la biografía del santo a consta del valor dramático de la obra”, de no haber sido así —continuaba Arrom— “esta parte [el primer acto] quedaría como una vigorosa pieza en sí misma, de hondo sentido filosófico y conmovedor desenlace” (1971: 47). Esta aparente desigualdad provocó que Arrom despreciara los actos restantes de la comedia. Sin embargo, a favor de Bocanegra debemos agregar que la inclusión de los pasajes desde su desengaño hasta su entrada en la Compañía y del desempeño de Francisco de Borja como virrey están debidamente justificados.

En primera instancia, los pasajes del proceso religioso tienen su explicación en función del subgénero de comedia de santos. En segunda, la vida de Francisco de Borja —no obstante su naturaleza devota— no deja de ser materia histórica. En este sentido, la experiencia vital de Francisco de Borja, en particular su faceta de virrey, se prestaba también a un tratamiento propio de la comedia o drama histórico,³⁵ cuya

³⁵ Precisamente uno de los teóricos del teatro a finales del siglo XVII español, Francisco Bances Candamo, en su *Teatro de los theatros pasados y presentes siglos* consideraba en su clasificación teatral a las comedias de santos dentro de las “historiales”, pues el tener un protagonista virtuoso no les resta historicidad. Las obras del teatro histórico son las “que más se prestan a la ideologización [y pueden] ser piezas puramente históricas,

trama principal giraba en torno a “personajes históricos reales y lugares de acción y hechos históricos concretos” (Sabik 1994: 60). Esta modalidad teatral se practicó tanto en los locales comerciales como en los cortesanos, aunque en menor proporción y casi hacia el final del siglo XVII español, sobre todo por Francisco Bances Candamo (Arellano 1999: 162-191). En su vertiente cortesana, la materia histórica se retoma por su ejemplaridad, por su potencial “didáctico-pedagógico de enseñar deleitando, sobre todo a los reyes” (Sabik 1994: 134). Ciertamente, como ha señalado Arellano: recurrir a temas históricos “obedece a dos justificaciones: *a*) ofrecer respetuosamente, asépticamente, una serie de ejemplos heroicos para la imitación, y *b*) permite aprender numerosos aspectos del arte de gobernar estudiando el pasado” (1999: 172).³⁶

Al igual que los dramaturgos cortesanos, Matías de Bocanegra —consciente de su primordial destinatario, el virrey Diego López Pacheco, y de la ocasión en que se inscribía la comedia— aprovechó la etapa de Borja como virrey de Cataluña y la actualiza con el propósito de configurar una imagen dramatizada del ideal de príncipe perfecto,³⁷ seleccionando y amplificando las acciones y virtudes políticas más destacadas, transmitidas por la *vida* redactada por Rivadeneyra.

En su cometido, Bocanegra ciñe los hechos políticos del protagonista y los tópicos del buen gobierno a los lineamientos de la teoría monárquica de la época y de la propia concepción política de la Compañía de Jesús, condensados en los denominados tratados de la educación de príncipes³⁸ o *speculum principum*,³⁹ así como

basadas sólo en acontecimientos y personajes históricos concretos, lo que es más bien raro, o —lo que se da con más frecuencia—, las [piezas] en que éstos se mezclan con acontecimientos y personajes, bien inventados, de ficción, bien legendarios o religiosos. Obtenemos entonces como resultado el teatro de tema histórico-legendario o histórico-religioso que podemos subdividir a su vez —aplicando el criterio cronológico de la época en que transcurre su acción— en teatro de tema antiguo, medieval, moderno y contemporáneo” (Sabik 1994: 133).

³⁶ Las palabras de Arellano no son generalización para el teatro áureo, sino que se refieren expresamente a la teoría y práctica teatral de Bances Candamo; sin embargo, las retomamos porque bajo estas mismas proposiciones parece haber procedido Bocanegra en la composición de su comedia.

³⁷ Sobre las características del príncipe “político y cristiano”, *vid.* Maravall 1944, especialmente el capítulo 6: “El titular del poder. Idea de un Príncipe político y cristiano”.

³⁸ El establecimiento oficial de la Compañía de Jesús coincide con la gestación de los estados modernos y una nueva teoría política configurada sobre todo por el florentino Nicolás Maquiavelo con *El príncipe*; este

en el *corpus* emblemático⁴⁰ destinado a la formación política y moral de gobernantes;⁴¹ por otra parte, emplea algunas estrategias emblemáticas⁴² para fijar

teórico político proponía el alejamiento del príncipe de la virtud religioso-moral en su determinación por mantener el poder. Este hecho le valió que bajo el espíritu contrarreformista se le acusara “de ser con su *Príncipe* [escrito entre 1513 y 1514], el propugnador de la perversidad, la astucia, la inobservancia de los pactos y el uso de la religión como *instrumentum regni*” (Puigdoménech 1997: 34). Muy pronto, los jesuitas se incorporan a la campaña orquestada principalmente por la corona española contra los lineamientos políticos que Maquiavelo proponía para el príncipe. Esta empresa opositora pretendía marcar las directrices que debían seguir los reyes de acuerdo con los preceptos de la religión católica. Como defensores del modelo cristiano de príncipe y contrarios a Maquiavelo, que “era hombre impío, y sin Dios, [y] así su doctrina (como agua derivada de fuente inficionada) es turbia y ponzoñosa, y propia para atosigar á los que bebieren de ella” (Rivadeneira 1788: 1), los jesuitas escriben varios tratados sobre la educación de monarcas. Entre los tratados políticos de la Compañía de Jesús, podemos citar por ejemplo: *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan* (1595), de Pedro de Rivadeneira; *Philosofía moral de príncipes para su buena crianza y gobierno, y para personas de todos estados* (1596), de Juan de Torres; *De rege et regis institutione* (1599), de Juan de Mariana, y *Corona virtuosa y virtud coronada en que se proponen los frutos de la virtud de un príncipe juntamente con los heroicos exemplos de virtudes de los emperadores de la casa de Austria y rey de España* (1643), de Juan Eusebio Nieremberg.

³⁹ Sobre estos tratados políticos, López Poza ha señalado que se trataba de una serie de “recomendaciones que desde la Edad Media se habían venido plasmando en tratados de educación destinados a los jóvenes nobles que suelen denominarse *espejos de príncipes* atendiendo a la palabra que solía aparecer en algunos de los títulos en los distintos idiomas en que se escribieron este tipo de obras (*speculum regis, minor du prince*), o libros de *regimiento o instrucción de príncipes*. La tradición se remonta a la época de Carlomagno, en que aparecen los primeros escritos, la mayoría en forma de carta, que tratan aspectos morales y políticos” (1999: 23-24).

⁴⁰ El amplio desarrollo de las artes figurativas durante el siglo XVI propició en primer lugar la asimilación de la tradición emblemática al proyecto educativo de la Compañía (Osorio 1989: 249). El ejercicio de crear e interpretar emblemas permitía que los alumnos de retórica y poética consolidaran su técnica literaria, reforzaran su memoria y agudizaran su ingenio, pues en el emblema se encontró, además, un adecuado “instrumento auxiliar para la oratoria y la persuasión, más allá del juego con la imagen, como compendio de citas y conceptos predicables” (Bernat 2000: 58). Baste señalar que en los documentos de carácter normativo que preceden a la definitiva *Ratio studiorum* como en la definitiva se señala constantemente el estudio de textos icónico-verbales (el emblema y sus semejantes) para diversos campos (*cfr.* Osorio 1989: 249; Regla 3 de la Academia, y Regla 15 de las Reglas del profesor de retórica). En la Nueva España, el interés por la emblemática se demuestra en el primer proyecto editorial que la Compañía diseña (muy probablemente por intervención del padre Vicente Lanuchi). Entre los títulos de este proyecto se encontraba el *Emblematum liber* de Alciato, (*cfr.* Osorio 1989: 242-247.), el cual se emplearía como texto de apoyo en sus clases y ejercicios literarios, junto con libros y antologías de autores clásicos. Como apunta Gómez Robledo los *emblemata* de Alciato darían buenos frutos, pues los alumnos del Colegio de San Pedro y San Pablo eran muy proclives a la “afición que había entonces de juntar poesía con pintura, y pintura con ingenio” (1954: 131).

⁴¹ El marcado interés de los jesuitas por la emblemática se debe no sólo a que era un adecuado modelo literario, sino principalmente a su capacidad de sensibilizar (*mover*) el ánimo a través de la vista, es decir, gracias a la imagen. A ello debe añadirse al carácter moral y religioso que el emblema adquirió durante la Contrarreforma, lo cual permitió que se transformara en manos de los padres jesuitas en excelente instrumento de propaganda ideológica y religiosa; o, en otras palabras, “el emblema, en sus manos, se convirtió en un poderoso instrumento para difundir su ideario” (Bernat y Cull 2000: 13). Bajo estas consideraciones podemos entender que, influidos por la efervescencia del arte emblemático, numerosos miembros de la Compañía retomaran el ejemplo de Alciato como un medio idóneo para proponer el mejor modelo de príncipe y pastor católicos (*cfr.* González de Zárate 1987: 33-30; *Enciclopedia de emblemas: passim*) en clara ofensiva contra el protestantismo y las nuevas ideas políticas. Es significativo que, entre 1591 y 1760, los miembros de la Compañía de Jesús hayan logrado una producción de 104 libros de emblemas tan sólo en los colegios europeos (Dimler *apud* Osorio 1989: 250). Asimismo, el interés de los

en numerosas sumas
llega el hombre a cojerlas por las plumas:
Si vfano el albedrío
del pez trasiega el elemento frío,
con muy poco desvelo
à la red le sujetan, i al ançuelo:
Si en selvas, i eriales
la fiera esgrime corbos pedernales,
con que peina la arena,
sabrà el valor traerla à la melena:
Si el Toro belicoso
ensangrienta sus puntas en el coso,
para lograr las eras,
le pone el Labrador en sus manseras:
Si el bufador Cavallo,
raio con piel desde el copete al callo
de cólera es abismo,
emulación altiva de sí mismo:
el freno le sufoca

la rienda le reporta la carrera.
Todo en fin lo haze llano,
amigo Borja, del Imperio humano
la industria, ò la osadía,
sola del hombre indócil fantasía,
que es tan resuelta, sabes,
que no se puede asir, como las aves.
Tan fugitiva à vezes,
que no se prende assí, como los peces,
ni quieren sus costumbres carniceras
domesticar su ardor como las fieras,
pues tiene por desdoro,
amansarse en el iugo, como el Toro:
i en su loca altivez, no ai reducirle,
à que como el Cavallo se atrahílle.
Si le detienen, buela,
rehazio para, si le dan espuela,
i en fin es más difícil governallo,
que al Ave, al Pez, al Toro, i al Cavallo.⁴³

(ff. 55r-v)

La conclusión de tal debate es que en el hombre se concentran todos los atributos del

⁴³ Nuevamente Bocanegra emplea la correlación diseminativa-recolectiva. Cada animal corresponde al mismo tiempo a un elemento de la naturaleza: el ave = aire; pez = agua; toro = tierra, y caballo = fuego, y se funden en el último verso recitado por Carlos V. El Hombre es el compendio de cada atributo de los animales su respectivo elemento, en tanto era en la mentalidad de la época un microcosmos, representación del universo.

reino animal: tiene braveza, altanería, libertad y osadía,⁴⁴ pero lo más importante es que posee capacidad intelectual (o libre albedrío), que le permite reflexionar y tomar decisiones, como apunta el criado Sansón:

Sansón: Pues, Señor, digo.	i no saben más todos que vn jumento:
Que en gobierno de Imperios absolutos,	pero el hombre aprehende,
más fácil, que hombres, se gobiernan brutos,	i al más prudente Rei se las entiende,
[...].	ni es fácil enfrenallo,
Si el Ave es vna boba,	como al necio Cavallo:
quando el Azor la roba:	no hazerle aleve robo,
si es vinagre Pez tan majadero,	como al Pájaro bobo:
que el mismo se varrena el tragadero:	ni amarralle à las leies,
si con tener el Toro arma tan cierta,	como al iugo los Bueies :
se dexa atar, como vna mosca muerta:	ni echarle a su peligro capa, ò velo;
si para sujetallo	que à pescado que entiende no ai ançuelo,
vna manta mojada es el Cavallo,	i con tener los hombres tantos males,
del freno a la molestia,	no ai quien pretenda ser Rei de animales;
i se dexa ensillar como vna bestia:	i regirlos se tiene en más decoro,
esso es, porque les falta entendimiento,	que no al Cavallo, al Ave, al Pez, ni al Toro.

(f. 56v).

Se colige, pues, que las cualidades del gobernante debían de ser especiales.

⁴⁴ En palabras de Borja en el hombre se reúnen todas las cualidades del reino animal: “Del Ave lo altanero, / del Pez lo fugitivo, i lo lisonjero, / lo bravo de la Fiera, / lo arriscado del Toro en la barrera, / del Cavallo alentado, / lo atrevido, resuelto, i desbocado, / pues si de tales cosas el abismo / las junta el hombre en vn sujeto mismo, / qué mucho que regirle sea más grave, / que no al Cavallo, al Toro, al Pez, i al Ave? (f. 56r).

Francisco de Borja cumple con este requisito, pues sus capacidades en el arte político lo hacen merecedor de varios honores y cargos que Carlos V le confiere: “Carlos: Levantad Borja, i desde io / Marqués de Lombai. Borja: Ygnoro / mérito en mí à tanta gracia. / Carlos: También del Hábito rojo / sois Comendador.⁴⁵ / Sansón: Estate, / que se ha picado de modo / que te ha de hazer gran Zophí / si le replicas. Borja: No ai logro / como servir a tal Monarca. / Carlos: Vuestros méritos conozco / Cavallerizo mayor / de la Emperatriz.” (f. 57v). Los cargos otorgados se deben a que “Aunque pocos / son vuestros años, también, / por mi Visorrei os nombro / en Cataluña, que fío / de vuestra prudencia el colmo / de vn acertado gobierno” (ff. 57v-58r).⁴⁶

En el segundo acto, Francisco, ya virrey de Cataluña, tendrá oportunidad de demostrar con justeza sus virtudes políticas. Uno de los temas desarrollados en este acto, vinculado directamente con los tratados políticos dirigidos al príncipe, es el de la educación de la niñez y la juventud, futuro de cualquier pueblo. En dicho acto se desarrolla la historia de Rocafort, fiero bandolero, que en la ficción de la comedia es el causante de varias tropelías en Cataluña.⁴⁷ Rocafort representa, a grandes rasgos, el modelo de noble sin educación virtuosa, y se comportará como el antihéroe: presuntuoso, abusa de la fuerza física y desobedece a la ley, es decir, posee los vicios que debe evitar todo príncipe.

El desvío educativo de la nobleza y en especial de los príncipes constituye un asunto sobre el cual la mayor parte de los escritores políticos de la Compañía de Jesús llamaba la atención; nombremos a manera de ejemplo a Juan de Mariana, quien en su tratado político *De rege et regis institutione* previene a los tutores y

⁴⁵ Por su matrimonio con Leonor de Castro, dama de la emperatriz, Carlos V otorgó a Borja el título de marqués de Lombay y el cargo de caballero mayor de la reina (Rivadeneira 1594).

⁴⁶ Esta rápida sucesión de nombramientos altera el orden cronológico del discurso vital de Borja, pero sirve a Bocanegra para condensar en pocos versos los principales cargos que desempeñó el protagonista.

⁴⁷ La historia de Rocafort es amplificación de sucesos reales de bandolerismo que Borja tuvo que enfrentar en su faceta de virrey de Cataluña. En efecto, como registró Rivadeneira: su primera acción de gobierno fue “limpiarle de salteadores, y bandoleros. Los quales eran tantos en número en aquel tiempo, y tan perniciosos, y atreuidos, que no auía camino seguro, ni pueblo, ni ciudad de Cataluña que no sintiese esta plaga, y que no estuviese siempre con pavor, y sobresalto, temiendo los insultos, y acometimientos de los bandoleros que

padres de una educación relajada en el futuro gobernante.⁴⁸ Otro jesuita, Andrés Mendo, consideraba que “La educación de la primera edad es el mas fiel pronóstico de las acciones, y costumbres [...] Lo que vno obra en años mayores, es eco, de lo que aprendiò en los juveniles” (1657: 1). El bandido Rocafort es entonces ejemplo de la mala educación en los años infantiles, e imagen de lo que debe huir el príncipe y evitar tanto el padre y como el preceptor. Sus propias palabras lo confirman: “Del tronco de los Caderes / era mi padre: criome / con más licenciosos fueros / que era justo, daño enorme, / permitir el Padre á vn hijo / libertades, que si entonces / las atajara, no viera / por su casa deshones, / que a despecho de su sangre, / abortan sus permisiones. / Crieme siempre resuelto, / cruel, atrevido, i diome / naturaleza tal fuerza, que levantaba dos hombres” (ff. 71v-73r). Sin embargo, Borja, a pesar de conmoverse por la aciaga historia del bandolero, no puede evitar su sentido de justicia:⁴⁹ lo aprehende y condena a muerte por los desmanes que ha provocado.⁵⁰

Vinculados al tópico de la justicia, en la comedia se destacan la prudencia y la vigilancia, esenciales para la práctica política. Respecto del primero, Borja es —en palabras del criado Sansón— copia de Séneca y Licurgo: “Es vn Séneca, vn

andauan en cuadrillas, arruinando y destruyendo la tierra” (1594: 317).

⁴⁸ En su *De rege et regis institutione*, Juan de Mariana se refiere a la juventud con estos términos: “En aquella época de la vida mudan a nuestro antojo de forma y figura y figura del mismo modo que la blanda cera obedece a la mano que la trabaja; en otro [momento] ya no admiten, por preceptos que se les dé, cambio alguno exterior, reforma alguna” (1854: 496). Y se lamenta porque “corrompemos a los niños con deleites y placeres, debilitamos su cuerpo con el ocio, con la sensualidad su alma. Alimentamos su orgullo y su soberbia con la escarlata, la púrpura y el brillo de las piedras preciosas [...], atacamos sus fuerzas físicas y morales con nuestra fatal condescendencia” (495-496).

⁴⁹ “Borja: Tus desgracias me lastiman, / sávelo Dios, mas perdone / la compasión, que no puedo / dispensar con los rigores / de la justicia: llevadle, / i hechas las averiguaciones, / pagará en vn Cadahalso / sus delitos, i conforme / tengo mandado otras vezes, / daréis a algún Sacerdote / limosna de vn treintanario / de Misas por él” (f. 73r).

⁵⁰ Los lances militares contra los bandoleros son ampliación de uno de los pasajes referidos por Pedro de Rivaneyra. “Y vna vez salió él mismo en persona con gente, y cercó á quarenta y cinco que auían entrado en una torre cerca de Barcelona. Y porque no se querían rendir, mandó traer artillería para batirla, y al fin se rindieron: y el hizo justicia dellos, mandando ahorcar algunos, y echar los demas á galeras [...] dezía el Virrey, que ninguna caça jamás le auía dado tanto gusto, como le daua ésta: porque le parecía que yua de caça en compañía de la justicia de Dios, el qual se servía que se cortasse el miembro podrido, para que todo el cuerpo de la República se salvasse. Pero no por esto dexaua de tener en su alma entrañable lástima y compasión á los que castigaua: y ninguna gota de sangre derramaua dellos, que á el no le costasse lágrimas de dolor. Pero consoláuasse con saber que era ministro salariado de la justicia de Dios: y que era necesario, que los malos muriesen a manos de los buenos juezes, para que los buenos pudiesen biuir seguramente ende los malos. Y era tan grande su caridad, que mandaua decir vn treintanario de Missas por cada vno de los que

Licurgo, / es un centro de prudencia” (f. 67r), ya que ésta constituye —según un emblematista de la época— “regla y medida de las virtudes, sin ella pasan a ser vicios. Por esto tiene su asiento en la mente, y las demás en la voluntad, porque desde allí preside a todas [...] Si en [el príncipe] falta esta virtud, falta el alma del gobierno” (Saavedra 1999: 412-413).⁵¹

En cuanto a la vigilancia, el mismo Sansón (luego de hacer un dilatado recuento de la cualidades genealógicas, morales y políticas de Borja) enfatiza que su señor Francisco: “Que vela como que duerme, / duerme como que es vn Argos, / disimula á lo advertido, / advierte disimulado” (f. 68v). La descripción que realiza Sansón de su siempre vigilante amo nos remite inmediatamente a una conocida empresa de Saavedra Fajardo: la Empresa 45. En ella, se exhibe un león en aparente descanso pero con los ojos abiertos, simbolizando la permanente vigilia del rey, siempre atento a las cuestiones del Estado. No en vano Sebastián de Covarrubias Horozco preguntaba en su emblema 84: “Qué pensáis que es reynar? Servir muriendo, / Los días, y las noches trabajando,/ Y quando vos coméis, o estáis durmiendo, / No comer, ni dormir, y estar velando” (*Enciclopedia de emblemas*: 956).⁵²

Otras imágenes simbólicas de probable inspiración emblemática que remiten a virtudes atribuidas a los gobernantes cristianos son el sol, la nave y su piloto.⁵³ Carlos V, por ejemplo, es nombrado en la pieza varias veces como un sol. Esta analogía (sol-rey) tan común en la literatura político-emblemática del siglo XVII

mandaua justiciar” (1594: 318).

⁵¹ Recordemos, además, que la figura de Licurgo, rey de los lacedemonios, es recurrente en el tratado político y en la emblemática, puesto que, junto con Séneca, gozaba de difundida fama de hombre prudente, preocupado asimismo por la educación de la juventud.

⁵² Semejante representación del león como custodio y vigilante se encuentra en el Emblema XV de Alciato. Por su parte, Diego López en sus comentarios a Alciato abundaba acerca del simbolismo del león: “Por el león significa la custodia y guardia [que] como ya avemos dicho vela con los ojos cerrados y duerme con ellos abiertos” (*vid.* Alciato 1985: 46).

⁵³ Como ha anotado Pascual Buxó al referirse a la emblemática aplicada en la Nueva España: “Existieron, además, otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas [y el teatro es poesía] que, sin estar materialmente unidas a una *pictura*, en la página o en el lienzo [como en el caso de los arcos o las piras], no dejan por ello de ser el resultado de una relación implícita con una imagen evocada en el texto o bien descrita en otro (un intertexto) del que ese nuevo texto es deudor” (2001: 88). Por otra parte, téngase presente que Cull (2000a: 597) ha puesto de manifiesto que muchas alusiones simbólicas —aunque no procedan del corpus emblemático— pueden ser entendidas a través de los comentarios que ofrecen los

servirá para entender una escena del tercer acto en la cual enfatiza la virtud política de la liberalidad o prodigalidad que debe tener el príncipe hacia sus estados y súbditos.⁵⁴ Siendo, pues, el rey-sol sustento social y espiritual del gobierno y de su pueblo, son perfectamente comprensibles las palabras de Felipe II cuando Carlos V manifiesta su deseo de retirarse a Yuste y declinar la corona. Felipe, apesadumbrado por tal noticia, pregunta a su padre:

por qué, Señor, queréis iros?
privando al imperio todo
de vu[e]stro influxo divino?
quitando a mi juventud
vuestro soberano arrimo,
por qué anticipa su ocaso
vuestro sol a este retiro,
dejando el Reino en tinieblas? (f. 78v)

Si la presencia del Sol, fuente natural de luz, garantiza la preservación de la vida, su ausencia consecuentemente acarrearía desastrosos males. De igual manera, el rey al dejar “el reino en tinieblas”, es decir, sin la luz benéfica que guía a sus súbditos, permite la entrada del vicio y la corrupción, puesto que la oscuridad se asocia con los aspectos negativos de un gobierno: permisividad, relajación de las costumbres y alejamiento de la virtud.⁵⁵

repertorios emblemáticos.

⁵⁴ En el emblema 27 del libro 2 de sus *Emblemas morales*, Juan de Horozco y Covarrubias establece el paralelo entre Dios y el sol: “Y quando en el mundo se buscara cosa a que pudiera compararse [a la liberalidad divina], ninguna se hallará como el Sol que perpetuamente se ocupa en hazer bien tan cumplidamente que todo los hinche de su claridad y lo alegra, todo lo cría y aumenta, y ninguna cosa buena puede tener el mundo que no venga por su mano” (*vid. Enciclopedia de emblemas*: 1515). Así el rey, como el Sol, debe procurar la salud moral y social a su pueblo, y, poseedor de la luz de la inteligencia y el calor de la religión, tiene que estar siempre en movimiento, atento a las dificultades que pudieran presentarse en todos sus dominios, no importando la distancia a que éstos se encuentren (Saavedra 1999: Empresa 86; González de Zárate 1987: 139-140).

⁵⁵ Al respecto señala González de Zárate: “Para Solórzano la ausencia de luz es imagen de corrupción, mientras que su presencia es manifiesto ejemplo de generación y fecundidad, la cual siempre ha de reinar en

Los libros de emblemas en su vertiente política insisten en la metáfora del piloto (gobernante) de la nave (Estado) que se enfrenta a las turbulencias de la vida política. Retomando esta imagen, Bocanegra presenta a un Carlos V abrumado por la responsabilidad de sacar adelante a su tripulación:

CARLOS: Yo me siento mui cansado	ia en los cuidados naufrago,
con el quebranto prolixo	ia en su inconstancia vacilo,
de un gobierno tan cargoso,	ia tengo el agua a la boca,
de tan ásperos caminos,	[...]
de tantas navegaciones	Por tanto Philippo amado,
[...]	salir del mar determino,
Ya me confieso rendido,	sacudir de mí la carga
ia hijo no puedo más,	[...]
[...]	renunciando la Corona,
ia con el Imperio lucho	con cuio peso me oprimo
[...]	(ff. 78r-v)

Las imágenes del Estado como una nave y la del monarca como su piloto pueden estar inspiradas en algunas de las empresas de Saavedra Fajardo (Empresa 36) o en los emblemas de Alciato (Emblema XLIII).⁵⁶

los dominios de un Príncipe cristiano en quien la virtud debe brillar como la luz del sol” (1987:140).

⁵⁶ Esta empresa figura un bajel en medio de turbulentas olas. El mismo autor descifra el sentido: “No menor cuidado ha de poner el príncipe en gobernar la nave de su Estado por el golfo tempestuoso del gobierno, reconociendo bien los temporales, para valerse dellos con prudencia y valor” (Saavedra 1999: 472). Alciato propone similar *pictura* y explica: “Nuestra República es zarandeada por / innúmeras borrascas [...] / ...no de otro / modo está en medio del mar la nave a la que / arrastran los vientos (Alciato 1985: 78). El bajel en la comedia también se propone, en un sentido más religioso, como representación de la vida del Hombre, es decir, como una navegación humana; el mar en consecuencia, como los artificios del transcurrir de la vida (cfr. Alciato 1985: 79; *Enciclopedia de emblemas*: 1138). Borja equipara la vida de Isabel con un bello navío, “Nave magestuosa”, que transitaba el mar en calma aparente (“el propio lisonjero abismo”), pero “de repente las aguas se turbaron” y la nave reina quedó “desmenuzada de la popa al veque” (f. 76r-v). Borja mismo se describe como una nave que surcaba la misma “Corte mar bonança”, y al hundirse el navío de Isabel, “...en tanto ruido, / dió vn baibén mi Bajel al estallido, / no sé si fue temor o si fue pena: / mas escarmiento fue en cabeça agena” (f. 76v).

Llegados a este punto, resulta innegable que la *Comedia* desarrolla un completo discurso sobre la naturaleza del gobierno y de quien lo desempeña: por un lado, el virrey de Cataluña pone en acción y palabra varios temas del buen gobierno; y, por otro, la pieza es pródiga en alusiones y elementos iconográficos (*imágenes*) de naturaleza política cuyas fuentes pueden rastrearse en los *emblemata* tanto de autores jesuitas como ajenos a la orden (civiles y religiosos). Ambos aspectos apoyan la conformación de un paradigma del perfecto príncipe⁵⁷ (puesto en escena y proyectado visualmente en la mente del público).

4. LA PUESTA EN ESCENA

En las páginas precedentes, hemos indicado cómo la *Comedia de San Francisco de Borja*, que en apariencia se limita a la presentación dramática de una vida virtuosa de acuerdo con un solo modelo: el teatro hagiográfico, expone asimismo, debajo del ropaje religioso, varios contenidos políticos.⁵⁸ En consecuencia, en la puesta en escena se advierten recursos específicos destinados a enfatizar ya la parte histórico-religiosa, ya la histórico-política. Pero antes de continuar abordaremos las características del *teatro* construido expresamente —en el patio principal del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo— para la escenificación de esta obra.

4.1. EL ARCO-ESCENARIO

No obstante que para 1640 las instalaciones del Colegio Máximo de San Pedro y

⁵⁷ Ya Luciani había advertido que la *Comedia de San Francisco de Borja*: “In addition to offering a flattering welcome to the new Viceroy, the *comedia* seems intended to provide him with a model of good government —indeed, to ‘instruct’ Villena in the virtues of the Christian prince” (1993: 122); en este sentido, acercaba la comedia de Bocanegra al teatro cortesano de Calderón de la Barca “The theatrical employment of such encodings was already commonplace in the court spectacles of Calderón de la Barca, which used mythological themes to flatter and entertain the young king Philip IV, but also —with great delicacy— to critique and correct his regime” (123).

⁵⁸ En efecto, como ha mencionado Luciani: “On the surface, the play seems nothing more than an ordinary example of the Spanish *comedia de santo*” (1993: 124). De hecho, así la consideró Arrom, quien anotó que se trataba de “una comedia hagiográfica” (1971: 42) que seguía “el patrón establecido por Lope y sus

San Pablo contaban con un lugar bien adornado y capaz para llevar a cabo una gran fiesta (Florescano 1955: 200-202), los organizadores prefirieron, tal vez impelidos por la multitud que se esperaba, celebrarla en el patio principal “de los Estudios” debidamente acondicionado.

En el patio se construyó una fórnice o arco de triunfo (*vid.* APÉNDICE), cuya arquitectura se erigió sobre el tablado de la representación. La arquitectura efímera constaba en realidad de tres arcos: uno central de mayor tamaño y dos menores a los lados, que “seruían de entradas y apariencias à los representantes” (*Addición:* s. f.). De todas las descripciones de escenificaciones jesuitas que hemos podido revisar ninguna recurrió al arco de triunfo como escenario, a excepción de las loas recitadas a la entrada de arcos; y aun así, las loas no emplearon la arquitectura efímera de la manera en que esta puesta en escena lo hizo.

La descripción del espacio de la representación (*vid.* APÉNDICE), dispuesto en una portada arquitectónica de tres arcos en estilo jónico, trae enseguida a la memoria el Teatro Olímpico de Vicenza, proyectado por Andrea Palladio, y que trataba de recrear la *scena frons* del teatro clásico. La monumental fachada arquitectónica del escenario palladiano se distingue por “una enorme puerta de remate semicircular, a ambos lados de la cual se abren puertas más pequeñas” (Beyer 1997: 8); esta estructuración —como apunta Andreas Beyer— corresponde a la “*porta regalis* central (puerta principal) y las *hospitalias* (entrada laterales), que la flanquean. Se trata de la estructura clásica de un arco de triunfo, según el modelo de Antigüedad” (8). Resulta notable, pues, que el autor del arco-escenario jesuita pretendiera emular los parámetros de la Antigüedad, tanto arquitectónica como escénicamente.

En España, al parecer únicamente hubo un ligero intento por reconstruir un teatro con estas características y que “se podría considerar como un reflejo remoto del Teatro Olímpico” (Rich 2000: 524, n. 16): el teatro provisional elaborado por el italiano Julio César Fontana, encargado del montaje de la *Gloria de Niquea* de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, en Aranjuez (1622). Fontana construyó

continuadores” (44).

un “gran escenario que recordaba al Olímpico de Vicenza, con una fachada arquitectónica muy ornamentada detrás” (2000: 545). Sin embargo, carecemos de datos concretos para pensar en una probable influencia del montaje de Aranjuez en la representación novohispana.⁵⁹

El arco-escenario jesuita poseía además otros elementos que merecen ponerse de relieve y que lo acercan indudablemente a un escenario de tipo cortesano. A diferencia de los teatros comerciales (Ruano 2000: 35-44), uno cortesano como el Coliseo del Buen Retiro —al igual que los teatros a la italiana— constaba de: un escenario sobre el que se levantaba una construcción arquitectónica en semiarco y que constituía la embocadura del proscenio (que a su vez permitió el uso de telón — muchas veces adornados con emblemas y jeroglíficos— de embocadura), puertas laterales para entrada y salida de actores, y un tablado con profundidad suficiente para los bastidores laterales de las perspectivas, los telones de fondo y las cada vez más sofisticadas maquinarias o tramoyas.⁶⁰

Gracias a la descripción e información sobre el funcionamiento del arco-escenario proporcionadas por la *Addición* y el *Viaje por mar y tierra*, sabemos que en su conjunto la construcción triunfal permitía la entrada y salida de los niños actores por los dos arcos menores, es decir, poseía entradas laterales similares a los teatros cortesanos; el arco central y mayor en la parte de arriba ocultaba la maquinaria escénica,⁶¹ y la amplia superficie (tanto de frente como de profundidad) del vano o

⁵⁹ No obstante, debemos recordar que —como señala Ruano de la Haza— desde finales del siglo XVI español “la influencia [de la escena] italiana era evidente tanto en las representaciones en carros y tablados al aire libre como en las que tenían lugar en los colegios de los jesuitas y en primeros teatros comerciales” (2004: 250); y más aún “Es probable [...] que el decorado utilizado para la puesta en escena de la *Tragedia de San Hermenegildo* en 1590 fuese un adaptación del serliano” (250). Además, el carácter internacional de la Compañía, que hacia mediados del siglo XVII había establecido provincias y colegios prácticamente en los cuatro continentes, permitía a sus integrantes estar al tanto de las novedades en uno de los ejercicios que se mantuvo con vigor en la orden: el teatro; aunado a ello, tengamos en cuenta que el intercambio de noticias y de religiosos entre las provincias y sus colegios hacía posible que incluso en los más remotos lugares se tuviera conocimiento de las buenas y malas nuevas. Y no se olvide, por otra parte, que era costumbre de la Compañía intercambiar las obras teatrales entre los colegios.

⁶⁰ Sobre la escenografía y maquinaria cortesana, características y evolución, *vid.* Rodríguez G. de Ceballos 1989.

⁶¹ Las dimensiones del arco-escenario (14.20 de ancho x 12.53 m de altura, más o menos) permiten suponer que el arco mayor era lo suficientemente capaz de contener y ocultar en la parte superior los mecanismos necesarios que permitían el ascenso y descenso de personajes alegóricos.

puerta servía para mostrar las apariencias y las tramoyas aéreas que se emplearon;⁶² además este arco principal funcionaba como una especie de embocadura, aunque no exactamente de proscenio, y estaba cubierto por una *cortina* o telón, según precisan las acotaciones del texto.

Nuestro arco-escenario se presenta así como un cruce entre la reconstrucción de la escena clásica (fondo arquitectónico profusamente decorado semejante a un arco de triunfo) y la escena cortesana (puertas laterales, uso de decorados en perspectiva,⁶³ adorno iconográfico de gran simbolismo casi siempre político y vinculado al sentido general de la fiesta en que se englobaba la comedia, embocadura y telón,⁶⁴ aunque no se especifica si de embocadura o de fondo).

En suma, el arco de triunfo, además su inherente función de simbólico- panegírica al ofrecer un programa iconográfico en alabanza del virrey entrante, desempeñó un papel esencial en la dimensión escénica y espectacular de la comedia: por un lado, sirvió de espacio acotado del montaje: lugar de la acción dramática y de los efectos de tramoya y recursos mecánicos; y por otro, los textos icónico-verbales (emblemas y empresas) servían asimismo como especie de decorado pictórico-simbólico.

4.2. RECURSOS Y MECANISMOS DE ESCENIFICACIÓN

La escenificación de esta comedia, que —según hemos visto— dramatiza al mismo tiempo dos facetas, bien diferenciadas, pero íntimamente unidas, de la vida de

⁶² Acota el *Viaje por mar y tierra* “servían los dos Arcos menores de entrada i salida a los recitantes, i el grande de en medio à las apariencias, pescantes, i tramoias de la Comedia” (f. 20v).

⁶³ En la construcción arquitectónica efímera se levantaron —encima de los arcos menores— lienzos que simulaban “dos maziços relevados en perspectiva” (*Adición*: s. f.), que a la vez formaban “dos vueltas de perspectiva haziendo orla al Arco de en medio” (s. f.).

⁶⁴ Acerca de los telones jeroglíficos del teatro cortesano español, *vid.*, Egido 1989 y 1991; para el caso americano, Rodríguez Garrido 2001. Aurora Egido analiza puntualmente el telón valenciano para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca y propone que: el telón presenta una “disposición emblemática, junto al frontis del que [forma] parte [y] que [unido] a la comedia en cuestión, se [dispone] según la doble condición literaria y pictórica del emblema tradicional, con ligeras variantes [...], el telón se describe expresamente como índice y jeroglífico de la fiesta a la que sirve” (1991: 388). De hecho, continúa esta autora, el proscenio del escenario “constituye así un arco efímero, alzado exclusivamente como marco del telón y de las sucesivas obras que se representaban dentro de él: loa, entremeses, comedia y mojiganga” (393).

Francisco de Borja, plantea al dramaturgo a un gran reto. Su protagonista vive una existencia doble y simultánea: determinada, en primer lugar, por un conflicto interno, espiritual, y con la presencia de sucesos extraordinarios que salen de los cauces de la vida cotidiana; y, en segundo, por el ejercicio de un cargo público que requiere de ciertas cualidades que el protagonista debe transmitir a su destinatario. ¿Cómo hacer, entonces, que el espectador crea y sea testigo de este conflicto vital que se desarrolla en dos planos de acción, natural uno y sobrenatural el otro? En primer lugar, contando con la complicidad del público, que entra en el juego teatral y acepta y entiende las convenciones de escenificación de este subgénero, y, en segundo, mediante una serie de recursos diversos que posibilitan la representación de la virtud y comportamiento político, así como del portento o milagro: decorado, tramoya, apariciones o descubrimientos, objetos escénicos, vestuario, gesto y música.⁶⁵ Veamos, pues, cuáles elementos retomó Bocanegra en el montaje de su obra.

4.2.1 APARIENCIAS

Las apariencias o descubrimientos son elementos de variada índole (personas, esculturas, pinturas, maniqués u otros objetos) que se ponían a la vista del público corriendo la o las cortinas que las mantenían ocultas, y se distinguen de otros decorados porque “desempeñaban la doble función de instruir al público y provocar su admiración” (Ruano 2000: 225).

Retomando el texto de la comedia, después del traslado de los restos mortales de la emperatriz a la capilla real de Granada, ante el arzobispo de la ciudad Borja ordena: “Abrid aquesa caja”, en seguida, reza la acotación: “Descúbrenla, i parece vna

⁶⁵ Acerca de la comedia de santos y su montaje, Arellano indica que ésta se caracteriza “por la extensión ucrónica y omniespacial del ámbito escénico-dramático, por los mecanismos necesarios para la escenificación del hecho portentoso (milagro) cuya condición maravillosa define al propio género, y por una doble orientación [...], estribada en las ideas de revelación y de ascensión, que marcan la relación del mundo humano con el divino” (1999: 238). Además, todo el aparato escénico sirve para “potenciar el mensaje emitido” (240). *Vid.* también Gallego Roca (1989).

calabera” (f. 64v). En opinión de John T. Cull, el cadáver es uno de los elementos emblemáticos más socorridos del teatro del Siglo de Oro, y en especial de la comedia de santos, y “normalmente se revela como parte de una apariencia dramática” (Cull 2000a: 601), tal como en el ejemplo antes mencionado. “El cadáver y otros objetos asociados con la muerte obviamente tendrían un impacto catártico en el espectador. Son símbolos cuya iconografía era asequible a todos los miembros del público, a pesar de sus diferencias de clase social. Estos emblemas dramáticos son una herramienta muy eficaz para dar un escarmiento a los actores dentro del drama y al público espectador” (Cull 2000b: 140). En efecto, mostrar el cuerpo de la reina como una calavera impresionaría a los espectadores, pero, al mismo tiempo, los prepararía anímicamente para la próxima e inevitable conversión espiritual de Borja, quien es el destinatario directo de tal recurso escénico.⁶⁶

Otra apariencia la constituye una mitra que se descuelga de una nube que surge súbitamente ante los ojos de Borja y su principal función es la de transmitir al espectador las visiones que el protagonista experimenta; mismas que conectan el plano humano con el divino, puesto que la visión es un aviso de los designios divinos. Casi al finalizar la comedia se recurre a otro descubrimiento, en esta ocasión compuesto por un objeto simbólico y un personaje; indica la acotación: “Corren vna cortina, aparece el Santo de rodillas vestido en traje de la Compañía con un Christo” (f. 83r). El simbolismo de este descubrimiento se acerca mucho a los cuadros piadosos que presentaban en actitud arrepentida a los santos más connotados de la Iglesia y refuerza la tribulación espiritual de Borja por su antigua vida.⁶⁷

⁶⁶ De igual modo, la iconografía de la calavera nos remite, sin lugar a dudas, a los temas de la muerte igualadora que no respeta ni a los monarcas, la fugacidad de la vida y, desde luego, al desengaño del mundo. Por otra parte, era frecuente que los libros de emblemas destinados a la educación del príncipe incluyeran uno o más emblemas con el motivo de la muerte, para recordar a los monarcas el verdadero sentido de la existencia, tal es el caso de Saavedra Fajardo, quien concluye sus *Empresas políticas* con una empresa que exhibe los despojos reales en una calavera, los versos últimos del “Epitafio final” no pueden ser más contundentes: ¿Qué os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!, / Si en los ultrajes de la muerte fría / Comunes sois con los demás mortales? (1999: 1049).

⁶⁷ Estas composiciones casi pictóricas tienen clara influencia de la iconografía sacra, y por ello es común en las comedias de santos la muletilla “como lo pintan” o “Según se representa” (*vid.* Arellano 1999; Ruano

4.2.2. TRAMOYA

La mayor parte de las comedias de santos echó mano de una serie de artilugios mecánicos o tramoyas que hacían posible la aparición, el descenso y el ascenso de personajes sobrenaturales y alegóricos, a tono con el contenido de la pieza. El desplazamiento vertical de los personajes por el escenario marca claramente la unión del cielo (ámbito elevado del escenario) con la tierra (tablado de la representación). Generalmente, las tramoyas se acompañaban o disimulaban con diferentes decorados. En el caso del teatro hagiográfico abundan las tramoyas de nubes *volantonas*, como en la comedia que nos ocupa.

En toda la comedia encontramos básicamente dos tipos de aparatos: los bofetones (dos) y el pescante o canal (también doble). El bofetón es un artefacto muy difícil de imaginar para el lector moderno: se trataba de una especie de torno conventual (para esta comedia elevado) que giraba sobre su propio eje y permitía hacer aparecer o desaparecer a los personajes de manera súbita y sorprendente, casi como por arte de magia. La salida de algunos personajes alegóricos y angélicos, por ejemplo, se hizo por medio del bofetón, según piden las acotaciones siguientes: “Aparece en lo alto en vn bofetón la Virtud” (f. 58v); “Suena música, i aparecen en dos bofetones vn Ángel, i la Compañía” (f. 83r). De las acotaciones se desprende además que los bofetones debieron de construirse adosados al área superior del arco-escenario.

Otras apariciones o descensos se efectuaron con el pescante, también llamado canal o elevación. Se trataba un madero horizontal que en el centro tenía un canal sobre el que se deslizaba otro pequeño madero a manera de pie o apoyo perpendicular, que permitía movimientos de descenso o ascenso. Esta tramoya podía adornarse también con nubes para disimular su mecanismo y dotar de un carácter de portento la aparición de elementos escénicos. La aparición de la mitra arriba mencionada se acompañó de otra: “Descuélgase de vna Nube vna Mitra Pontificia sobre su cabeça, i por una tramoia con música baxa al aire vn Paraninfo” (f. 81v). Como se observa,

2000). De hecho, la disposición de las apariencias en ocasiones trata de simular la de los retablos.

uno de los pescantes se cubrió con un decorado de nube, símbolo del cielo fácilmente reconocible. El tono sobrenatural de la escena se refuerza con el descenso del Paraninfo en otro pescante.

4.2.3. VESTUARIO

El vestuario era un aspecto de suma importancia para la representación del teatro áureo: caracteriza a los personajes y su nivel social; indica lugares de procedencia, lugar de la acción, e incluso cambios drásticos de vida. En suma, se trata de un factor decisivo en tanto se constituye como “portador y emisor de signos que facilitan la comprensión de la fábula por parte del espectador” (Ruano 2000: 73-100). Por otra parte, no olvidemos que los montajes jesuitas buscaban deslumbrar a su público por el lujo de las telas que empleaban en los cambios de vestuario. Y en esta representación no se admiraron menos las “galas, y riqueza en las joyas, como el ayre, y destreza en las mudanzas” (*Addición*: s. f.).

En la *Comedia de San Francisco de Borja* las acotaciones indican con claridad varios cambios de vestuario. Por ejemplo, la comedia inicia con “voces adentro” y a continuación salen por las puertas laterales Sansón y Borja. El atuendo de cada uno, inmediatamente ubica a los personajes: “Sale Sansón de Lacaio”; “Sale Borja de caza”. El papel de Sansón queda así determinado, y en cuanto a Borja, su condición social no admite dudas: la caza es un privilegio de la nobleza. Más adelante, el viaje de Sansón se señala asimismo con el tipo de ropa: “Sale Sansón de camino”.

Los personajes alegóricos o divinos resultarían de igual modo reconocidos, pues sus atavíos estarían presentado de manera convencional: el Ángel llevaría túnica blanca o azul, capa de color y las distintivas alas; una representación que cualquier persona del siglo XVII podía observar en muchos de los cuadros religiosos o esculturas que adornaban cualquier iglesia. La Compañía de Jesús portaría el monograma característico de la orden.

El cambio de vida era susceptible asimismo de ser connotado mediante la vestimenta. En especial el abandono de la vida secular y los votos religiosos de humildad y pobreza son visualmente transmitidos por las prendas que portara el protagonista. Los trajes de caza y el lujo del vestido cortesano —que con seguridad portaba a Borja— del primer acto son intercambiadas por un pobre hábito de novicio y una espuerta (especie de cubeta para acarrear arena) con la que realiza arduo trabajo físico. Estos cambios creaban un evidente contraste visual que indicaba en términos simbólicos el drástico cambio de vida: de la corte a la clausura y lo que ello implicaba.

4.2.4. MÚSICA

La música tuvo a su cargo diversas funciones simbólicas y prácticas en el teatro. En primer lugar, indicaba el estado ánimo o transmitía los pensamientos ocultos del personaje. Así en el primer acto: ante los avances de la Hermosura y la Vanidad Borja queda pensativo, mientras suena “la Capilla, que en un retiro de zelozías estaua oculta” (*Addición*: s. f.), y canta la Música poniendo voz a sus pensamientos y alertando su corazón: “Si de Dios el temor mi pecho guía, / postrada quedará mi fantasía: Vanidad, i Hermosura vencerme intentan; / pues potencias del alma, guerra, guerra, / que temo à Dios, i sé que soy de tierra” (f. 59v); a lo cual Borja expresa: “Mas ia, ia lo he entendido, / que el cielo al coraçón me lo ha advertido, / la hermosura conozco de la vna, / de essotra la ambición, i la fortuna: / la vna es Vanidad, la otra Hermosura” (f. 60r). De igual modo, las principales reacciones anímicas de Borja que lo impulsan a la vida religioso se manifiestan ante el público a través de coros que repiten como estribillo algunos versos finales.

La música podía ser también sólo instrumental y no cantada, como la que acompaña el empleo de las tramoyas que permiten la aparición de alegorías y personajes celestes: “por una tramoia con música baja al aire un Paraninfo” (f. 81v), es decir, el desplazamiento del Paraninfo tenía que estar acompañado por música, tal

vez para disimular el ruido de las tramoyas, que romperían en tono piadoso de la escena, o quizá con la intención de subrayar la unión de dos mundos (terreno y celeste).⁶⁸ Algo análogo acontece en la escena final: “Suena música” y aparecen la Compañía y un Ángel, otra vez el carácter divino estaría subrayado por la música que acompaña la aparición y diálogos de los personajes.

4.2.5. GESTO Y ENTONACIÓN

El teatro jesuita se caracterizó por las excelentes y conmovedoras dotes actorales de los estudiantes, que incluso eran capaces de convertir más almas que los mejores sermones. Y esta comedia no fue la excepción: “No se admirò menos la solidez en la sentencia, la gravedad en lo serio que se aplaudió, la dulçura en el metro” (*Addición*: s. f.). Del adecuado gesto y entonación dependía en buena medida la transmisión de emociones y el éxito del mensaje de la obra. Una de las escenas más atractivas en este sentido muestra a Borja apesadumbrado solicitando el perdón de Dios. El estado de oración y arrepentimiento es incrementado por la postura del niño-actor: arrodillado y seguramente con el rostro afligido hacia la imagen de Cristo; imaginemos cómo sonarían en la voz de algún estudiante jesuita, hábil orador, los siguientes versos, y el impacto sonoro y visual de la escena entre los asistentes:

Borja:
Mi Dios ia para aplacaros
me arrepiento de ofenderos,
i quisiera al fin temeros,
ia que no he sabido amaros:
Señor, dejad ablandaros,
no salga mi temor vano,

⁶⁸ En efecto, en el teatro hagiográfico es muy frecuente que los personajes sobrenaturales hagan su aparición cantando o acompañados de música. “El objetivo es claramente situarlos en un plano diferente de la realidad

Aunque sé que es mui villano
el con que a vos me volví;
pues sólo fue porque os vi
con el açote en la mano.

[...]

Lloren pues los ojos míos
mis años tan mal vividos,
vivan siempre convertidos
en el caudal de los Ríos:
ahoguen tantos desvaríos
de tiempo tan mal pasado,
que en sus ondas engolfado,
no recelo el anegarme,
que antes pretendo escaparme
en mi llanto mismo à nado.

(f. 83r)

4.3. DECORADO EMBLEMÁTICO

El estudio de toda representación implica aislar en el texto aquellos aspectos potencialmente visuales y estudiar sus probables “relaciones [...] con los otros sistemas de signos” físicamente dispuestos en el espacio escénico;⁶⁹ “análisis, pues, de la conexión texto / representación” (Arellano 1999: 201). Por otra parte, “todo el conjunto de los sistemas de signos de la puesta en escena no verbales, materialmente funcionando en el escenario” (204), que permite la visualización del espacio escénico, a primera vista asequible al espectador, debe ser, sin embargo, “orientada y dirigida por la palabra” (204). En otras palabras: aunque ciertos elementos

escénica” (Ruano 2000: 118).

⁶⁹ El espacio escénico es —en palabras de Marc Vitse— “el espacio concretamente perceptible por el público

visuales, icónico-textuales en este caso, sean evidentes ante el espectador, éstos no cobran su verdadero sentido hasta que sean resignificados o actualizados a través de la palabra y —añadimos— por la acción de los personajes. Si el arco triunfal y su programa iconográfico desempeñaron el papel de decorado fijo y de “apariencias à los representantes” (*Addición*: s. f.), debemos entonces revisar la manera en que emblemas y empresas se refuncionalizan, así como el sentido de los mensajes que actualizan.

En la descripción del programa iconográfico del arco-escenario se distinguen, dependiendo del tipo de homología instaurada, claramente dos secuencias de emblemas y empresas (ocho en total) que pueden agruparse en dos campos semánticos: las virtudes políticas y la protección (o apoyo).

4.3.1. SECUENCIA DE LAS VIRTUDES POLÍTICAS

La secuencia de las virtudes políticas constituía en cierta manera la parte invariable de cualquier arco de triunfo y, por la misma razón, más fácilmente —aunque no siempre— identificables desde el punto de vista iconográfico y conceptual. Se trataba de representaciones de nociones totalmente codificadas en el contexto del festejo de entrada triunfal: prudencia, justicia, fortaleza, templanza, liberalidad, piedad, celo religioso, etc., con las cuales se proyectaba la imagen de un gobernante ejemplar. En el arco-escenario, “Adornauan las dos vueltas de perspectiua haziendo orla al Arco de en medio, quatro Tarjas pendientes, dos por lado, repartidas à las quatro virtudes, que en el Príncipe pide el Philósopho” (*Addición*: s. f.): prudencia, justicia, fortaleza y templanza (*vid.* APÉNDICE).

De la Prudencia “fue su empresa simulacro de la de Apolo, vna serpiente de tres cabezas; de león la vna, su título. *Vigilantia*: de Lobo la otra, el suyo. *Prosperitas*:

en el escenario peculiar de tal o cual función teatral” (*apud* Arellano 1999: 203).

de Perro la tercera, y en ella escrito. *Fidelitas*: su mote *Con prudencia más sagaz*”.⁷⁰ Justo Lipsio, por ejemplo, la define como la virtud “que ordena las cosas presentes, la que prevé las futuras y se acuerda de las pasadas” (año: 26). De tal suerte que el cuerpo de la serpiente simbolizaba la prudencia y las cabezas las facultades de que se componía: el perro simbolizaba la memoria o fidelidad de los hechos pasados y el león, la vigilancia del tiempo presente, con estas dos habilidades (memoria del pasado y vigilancia del presente), el lobo podría prever el futuro y garantizar un tiempo próspero.⁷¹

La Fortaleza se pintó de la siguiente manera: “fue su empresa vna Iunque, en quien estaua escrito. *Regnum*: encima vn Diamante, en quien estava. *Nobilitas*: hería al Diamante vn martillo, en que se puso. *Labor*: orlaua toda la empresa este mote. *Más Diamante, que Virrey*”. El diamante logró un lugar en la tradición emblemática gracias a su cualidad simbólica de dureza, pero también al ser piedra preciosa representaba el noble origen; por ello significó además al príncipe. En la imagen, el diamante se sitúa en medio del yunque, símbolo del reino o del Estado, y del martillo que figura los embates (fatiga y dolor) del ejercicio de poder.⁷² Se

⁷⁰ Esta virtud fue considerada por la mayoría de los emblematistas y tratadistas políticos sobre todas las demás virtudes políticas, pues se pensaba que era “regla y medida de las virtudes, sin ella pasan a ser vicios. Por esto tiene su asiento en la mente, y las demás en la voluntad, porque desde allí preside a todas [...] Si en [el príncipe] falta esta virtud, falta el alma del gobierno [...] Virtud es propia de los príncipes, y la que más hace excelente al hombre, y así la reparte escasamente la Naturaleza” (Saavedra 1999: Empresa).

⁷¹ Ripa comentó sobre la prudencia que: “La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras, a tal punto que el hombre que de ella carece no podrá recobrar lo que perdiere, conservar lo que posee, ni alcanzar finalmente cuanto espera” (2002: I, 233). El probable modelo iconográfico de esta empresa se encuentra en Vincenzo Cartari y su *Le imagini de i dei de gli Antichi*. En Egipto —señala Cartari—, el Sol era conocido con el nombre de Serafide y se acompañaba de una imagen singular: “A canto à costui staua, come scriue Macrobio, una figura con tre capi, che si uniuano in un corpo solo, intorno al quale era auolto un serpente in modo che lo nascondeua tutto, e porgeua la testa soto la sua destra mano, como che egli si apadrone di tutto il tempo mostrato per gli tre capi ch’io dissi. Delli quali l’uno, quel di mezo, che era di Liote, significaua il tempo presente, perche questo, posto fra il passato, e quello che ha da uenire, è in fatti, & ha forza Maggiore che gli altri. L’altro dalla parte destra di piaceuole cane, mostraua; che il tempo à uenire con nuoue speranze ci lusinga sempre. Et il terzo dalla sinistra de Lupo rapace, uoleua dire, che il tempo rapisce tutte le cose, e se le diuora in modo, che di molte non lascia memoria alcuna” (1580: 81). Debe advertirse que, no obstante la similitud entre las imágenes, el simbolismo temporal de cada cabeza animal difiere.

⁷² La unión del yunque y el martillo fue frecuente en la tradición emblemática: la emplearon Mendo (Documento LIV), Solórzano Pereira (Emblema XLIII), Sebastián de Covarrubias (Emblema LXXVIII) y Juan de Borja (Primera parte). En estos autores el yunque representa al hombre virtuoso (príncipes y Cristo), el martillo, las desdichas o adversidades; y en todos los casos la composición se refiere a la fortaleza y paciencia del gobernante. La variación de arco-escenario está dada por la inclusión del diamante que

enfaticaban, de tal suerte, las cualidades nobiliarias del gobernante —indica el mote— por encima, incluso, del oficio del regir.

En el otro arco lateral se hallaba la Justicia que se pintó así: “vna mano con dos balanzas en fiel, vna espada en la vna con este titulo, *Iusticia*: en la otra vn ramo de Oliva con este. *Pax*: y el mote. *Vniendo Iusticia y Pax*”. La imagen era por demás conocida: la balanza y la espada eran atributos manifiestos de la justicia, y el ramo de olivo simbolizaba a todas luces la paz.⁷³ Esta *pictura* nos remite al tópico de la aplicación equilibrada de las leyes en el ejercicio del poder para lograr tiempos de paz.

La Templanza se figuró con: “vna pintura de Némesis, en la mano derecha vn cubito Geométrico con este título. *Modus*: en la otra vn freno con éste. *Cohibitio*: y por mote *Templança pone a la Ley*” (*Addición*: s. f.). La contención y medida de las pasiones corporales era una virtud bastante apreciada en los gobernantes, pues sólo a través de templar el ánimo podrían mantener el poder y alejar el vicio de los reinos. Némesis —o Astrea— se caracterizó en la emblemática por mostrar un freno en la mano, necesario para detener las malas palabras y las malas acciones (López 1615: f. 99v), y aunque tradicionalmente se asoció con la justicia, también se consideró “vengadora de las palabras soberbias, y arrogantes” (f. 99v), vicios éstos derivados de la intemperancia; era, pues, “correctora de los hierros, y remuneradora de las buenas obras, y vengadora de las sin razones” (f. 101r). Así, en la presente composición iconográfica Némesis representa la templada aplicación de la ley, sustentada en la contención (freno) y la medida (cubito)⁷⁴ de los hechos.

simboliza claramente la nobleza del gobernante.

⁷³ Casi todas las descripciones que incluye Ripa sobre la Paz incorporan una corona o ramo de olivo con el siguiente significado: “La corona de olivo y las espigas de trigo son símbolo apropiado de la paz, pues sólo abunda la cosecha de estos frutos cuando la paz permite que los hombres se dediquen al cultivo de la tierra” (2002: II, 183), y más adelante: “el Olivo [...] fue hallado según se dice por Palas Atenea, que era Diosa de la Paz. A su vez entre los hebreos, y en el Antiguo Testamento, podemos considerar y comprobar cómo ungían a sus Reyes con aceite tras elegirlos con toda Paz y concordia, fin de recordarles con tal símbolo que debían vivir en pacífico sosiego y mansedumbre” (184).

⁷⁴ Alciato ofrece en su Emblema 27 a la diosa Némesis, el epigrama reza: “Assequitur, Nemesisque virus vestigia servat, Continet & cubitum, duraque fraena manu”. Según Diego López, el aludido *cubitum* “no quiere decir el brazo, sino el cobado, medida de tres quartar, de la qual vsan los portugueses” (1615: f. 100r), es decir, un sistema de medición. Por otra parte, *cubitum* evolucionó al español como codo, y codo

Es evidente que las empresas y emblemas colocados en el arco-escenario, por una parte, delimitan el espacio físico de la representación y, por otra, lo dotan de un significado eminentemente político. Cada una de las cualidades que se atribuyen y esperan del príncipe perfecto son ejemplificadas por la comedia en dos niveles: en primera instancia, cada virtud política es actuada por el protagonista; es decir, los textos icónico-verbales del arco-escenario condensan visualmente las acciones dramatizadas en el escenario, la acción por tanto funciona como realización o especie de comentario dramatizado de la imagen.⁷⁵ De tal modo que a cada virtud política corresponden, por ejemplo, pasajes como los siguientes. En la prudencia se concentró la principal virtud de Francisco, que lo hace merecedor del nombramiento de virrey de Cataluña: “por mi Visorrei os nombro / en Cataluña, que fío / de vuestra *prudencia* el colmo / de vn acertado gobierno” (ff. 57v-58r). Pero al mismo tiempo, la prudencia había servido a Borja el hombre a revisar su vida pasada, arrepentirse y encontrar el verdadero camino de la religión. La composición iconográfica de la fortaleza se vinculaba, por un lado, con los combates que Borja sostuvo en su virreinato de Cataluña contra los bandoleros; y, por otra, con su fortaleza de espíritu, que había contribuido a que se sobrepusiera del desengaño y sobrelleva su función de gobernante, incluso contra su voluntad. El pasaje que mejor ilustra la virtud justiciera y la aplicación templada de la ley es el del bandolero Rocafort, apresado y juzgado imparcialmente por Borja; con la aplicación justa de la ley Borja conservó la paz en su virreinato. La templanza del protagonista también se evidencia en el rechazo que demuestra hacia las alegorías de la Vanidad y de la Hermosura, que

geométrico significa, según el *DRAE*, “Medida de media vara, equivalente a 418 milímetros”; en otras palabras, en una u otra lengua (española o portuguesa) la palabra *cubitum* se mantuvo con el sentido de medida.

⁷⁵ Aurora Egido ha propuesto que el telón valenciano realizado para la puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, el título visible de la comedia y el texto actuado de la pieza constituyen una composición emblemática que funcionó de la siguiente manera: el telón “constituía la *pictura*, que bajo la *inscriptio* latina del frontis vendría a ser completada por la *suscriptio* o glosa viva que constituía así el corpus de la comedia representada, al desarrollar ésta las imágenes mudas de la cortina. De las tres partes tradicionales del emblema, el espectador disfrutaría de dos con el telón bajado. La *inscriptio* permanecería como índice a lo largo de la comedia, siendo ésta la que completaba como *suscriptio*, visual y auditivamente, el emblema en la acción dramática. El telón por sí mismo se correspondería con la *pictura* propiamente dicha” (1991: 401).

intentan seducirlo con sus ofrecimientos carnales (belleza) y terrenales (poder y en consecuencia soberbia).

En segundo lugar, Borja es caracterizado como príncipe perfecto mediante términos expresados como parte de los diálogos de los personajes y que aluden en específico a algunos de los elementos iconográficos o conceptos políticos vinculados con los cuadros emblemáticos del arco-escenario. En efecto, los personajes se refieren a Borja como diamante, fortaleza, bronce (calidades nobiliarias; fortaleza); como “un centro de prudencia”, “justiciero en extremo”, “en cuya persona puso / el autor mil buenas partes”, “que vela como que duerme” (león = vigilancia), “ni inexorable en rigores, / ni en hacer justicia blando” (aplicación equilibrada y templada de la ley), etcétera. Es muy probable, además, que al aludir o mencionar las virtudes políticas de Borja, los otros personajes señalasen directamente hacia la correspondiente representación emblemática, para guiar así al público tanto en el significado de la imagen como en la relación que ésta establecía con las acciones de la comedia.

4.3.2. SECUENCIA DE LA PROTECCIÓN

Aprovechando la potencialidad comunicativa de la fiesta de entrada triunfal, las instancias promotoras (emisoras del festejo y de los aparatos efímeros) buscaban asegurar una posición privilegiada en la nueva etapa del gobierno virreinal. Y precisamente a este último fin estaba encaminada la que hemos denominado *secuencia de la protección*. Dicha secuencia se vincula con el proyecto educativo de la Compañía, que es, de hecho, para lo cual solicitaban el apoyo del nuevo virrey.

La primera tarja mostraba las figuras de un olmo, “de cuyas ramas pendían Ceptros, Coronas, Imperial, y Reales, Tusones, y Hábitos de las Maestrías de Santiago, y Calatraua, y con el iba enlaçando sus pámpanos, y razimos vna vid guiada por la mano de vn Agricultor, en cuya persona se simbolizó San Francisco de Borja, sujeto de la Comedia: en significación de que se prometían los Estudios de la

Compañía guiados por tal mano, arrimo, y amparo en el Olmo de su Excelencia á quien adornan los Ceptros, y Coronas de sus Reales ascendientes, como lo dixo el mote: *Habebit sic fulta vires*” (*Addición: s. f.*).⁷⁶ El sentido de la *pictura* es claro y suficiente en la misma descripción: se significaban las esperanzas que la Provincia Jesuita Mexicana depositaba en el virrey al solicitar su apoyo (amistad) para el sustento y crecimiento de sus nuevos vástagos (los estudiantes) y ramificaciones (los colegios).⁷⁷

El frontispicio del arco lateral derecho presentaba la siguiente empresa: en un extremo “vna mano teniendo vn Iesús, que se imprimía al cristal de vn espejo que estaua en otra mano por el opuesto” (*Addición: s. f.*). El Cristo que sostenía una de las manos de la *pictura* era, en primera instancia, una clara alusión a la Compañía; sin embargo, hábilmente el creador del programa otorgó —por contigüidad— un nuevo significado al referente icónico: Francisco de Borja, en tanto miembro insigne de la orden ignaciana. El espejo tuvo amplia repercusión y significados en la emblemática,⁷⁸ de los cuales nos interesa el de la perfección del príncipe, desarrollado por Andrés Mendo en el documento VIII del *Príncipe perfecto*, donde explica que “el espejo [...] ha de ser tan puro, terso, y cristalino, que no admita mancha, ni pueda en él detenerse una mosca”, por lo cual concluye: “Así el Príncipe ha de ser espejo de su Reyno” (Mendo 1657). En síntesis, se esperaba que el virrey Diego López Pacheco fuera un límpido espejo político que pudiera reflejar (imitar)

⁷⁶ En la tradición emblemática la unión del olmo y de estos elementos icónicos es frecuente. En los *Emblemas* de Alciato, la serie que abre el tópico de la amistad inicia con el Emblema 159, cuyo lema “Amicitia etiam post mortem durans”, que muestra un grabado con una vid apoyada en un viejo olmo. En los *Emblemas morales*, Juan de Borja, bajo el lema “Bonorum consuetudo fructifera” (La compañía de los buenos es fructuosa), también emplea la misma imagen como representación de una amistad provechosa. Los elementos icónicos se ajustan al contexto, operación de la cual resulta la siguiente igualdad: el agricultor representaba a Francisco de Borja que como un padre protegía y procuraba a la vid, imagen de la Compañía de Loyola. Los retoños y ramas de la parra simbolizaban los colegios o “estudios” jesuitas en expansión. El olmo, del que pendían “Ceptros, Coronas, Imperial, y Reales, Tusones, y Hábitos de las Maestrías de Santiago, y Calatraua”, simbolizaba a través de estos atributos al marqués de Villena.

⁷⁷ Un análisis detallado de los emblemas de esta secuencia lo realizamos en nuestro artículo “Francisco de Borja, imagen del príncipe en los festejos jesuitas de 1640” (en prensa).

⁷⁸ Mediante este icono se significaron diversos tópicos políticos y morales: el autoconocimiento (Juan de Borja, Francisco de Zárraga), la pureza e inocencia (Nicolás de la Iglesia), el gobierno y su ejercicio (Sebastián de Covarrubias Horozco), la templanza o la perfección del príncipe (Juan de Solórzano Pereira, Andrés Mendo).

el comportamiento del Jesús-Borja, de ahí que se “imprim[iera] al cristal” del espejo-Villena. El lema corrobora el mensaje: “Haud alter ab illo” (Ningún otro por aquél); es decir, únicamente el virrey marqués de Villena podría igualar a Borja en acciones a favor de la Compañía.

En el tablero de la izquierda, “se vían las armas de México, y en el pecho de su Águila vn Iesús representando la Compañía Mexicana, que en dos polluelos examinaba su juuentud a los rayos de vn Sol” (*Addición*: s. f). Por mote se escribió “*Acies ad lumina probo*” (Su agudeza pruebo a la luz del sol). La composición iconográfica del águila que enfrenta a sus polluelos ante los rayos del sol connotaba —en sentido amplio— la legitimidad (ya fuera en el plano moral, político o religioso), y corrió con suerte en la tradición emblemática.⁷⁹ Los elementos (águila, polluelos, sol) se resignifican según el contexto, tomando en cuenta tanto al emisor como al destinatario principal de la fiesta. De tal suerte que —tal como se enuncia en el epigrama (*vid.* APÉNDICE)— el sol representa al virrey Diego López Pacheco (“vn Sol Pacheco”).⁸⁰ El águila simbolizó a la Nueva España; esto es, a través de una parte de las “armas” (escudo) de México. La novedad se crea con el Cristo en su pecho, que remitía si duda a la Compañía de Jesús; con ello se instaura una segunda homología: águila = Nueva España = orden religiosa (“Águila [es] esta casa”). Los aguiluchos, en consecuencia, significaban a los estudiantes de los colegios jesuitas.⁸¹ Con la puesta en relación de estos dos elementos (sol-Villena, águila-Compañía y aguiluchos-estudiantes) los jesuitas se proyectaban como la principal orden religiosa que era capaz de poner a prueba la excelencia educativa y moral (legitimidad) de sus hijos ante los rayos del sol-Villena; de esta misma acción —aproximarse al poder

⁷⁹ Semejantes emblemas se encuentran en autores como Hernando de Soto (*Emblemas moralizados*), Sebastián de Covarrubias Horozco (*Emblemas morales*) o Alonso Remón (*Discursos elógicos y apologéticos*). Un repertorio de emblemas fundados en el águila y sus posibles connotaciones puede verse en la *Enciclopedia de emblemas*: 39-56.

⁸⁰ La analogía se establece, en primera instancia, porque el virrey era el representante oficial del monarca, es decir, un príncipe; y, en segundo lugar, también se figura al virrey a través del símbolo dominante de su escudo de armas: el astro rey (“hacía alusión al Sol de la Armas de su Excelencia”). En efecto, el escudo de armas de Villena estaba coronado por un sol radiante sobresaliendo entre una nube y en la filactelia se leía: *Post nubila Phoebus* (Después de las nubes Febo [el sol]).

⁸¹ Cabe añadir que con esta actualización de contenidos se lograba una atrevida imagen triunfante de la

benigno del sol-*virrey*— se esperaba que los polluelos resultaran fortalecidos, de acuerdo con el comportamiento atribuido a estas aves.⁸²

La última empresa exhibía “dos columnas, vna de nube símbolo de la Sabiduría, otra de fuego símbolo de la Ley y Gouierno; dando à entender el amparo de nuestro Duque en ambos significados, como lo notó el mote: *Dux vtroque tempore*” (*Addición*: s. f.).⁸³ La fuente directa de esta empresa fue con probabilidad un pasaje del libro del Éxodo bíblico. El pasaje presenta a Dios transfigurado en una columna a la vez de fuego y de nube que guía fuera de territorio egipcio a su pueblo, tanto en el día como en la noche. Las columnas, entonces, metaforizan las virtudes políticas indispensables para ejercer la adecuada conducción de un reino; el príncipe, en consecuencia, debe ser sabio, justo y prudente; capacidades necesarias para conducir y amparar a sus súbditos tanto en la bonanza como en la adversidad.

Esta serie de la protección completaba su significado con fragmentos no aludidos expresamente pero implícitos en la historia de Francisco de Borja, protagonista de la comedia y del programa simbólico del arco-escenario. En efecto, Borja siempre se distinguió por promover tanto en su ducado como en el virreinato de Cataluña acciones en favor de la educación;⁸⁴ y como tercer general de la Compañía intervino directamente en los procesos de constitución del método pedagógico de la orden: la

Compañía, pues se colocaba nada menos que en el centro (pecho = corazón) del virreinato mexicano.

⁸² Semejante idea de la renovación o fortalecimiento presenta Juan de Borja en una de sus empresas morales que con el mote *Vetustae relictæ* exhibe la imagen de un águila que vuela directo hacia los rayos del sol. En el comentario aclara que: “A Todos los animales diò Naturaleza un apetito natural de su conservación [...]; assí como se escribe, que el Águila lo haze, volando tan alto hazia el Sol, que con sus rayos la abrasa, y quema las plumas; dando consigo en el agua, queda con nuevas plumas, y nuevas fuerças” (1680: Primera parte)

⁸³ Nicolás de la Iglesia, en *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados...* (Burgos: 1659), ofrece la imagen de una columna envuelta en nubes y fuego a la vez, lleva por lema: “Columna ignis, et nubis” (La columna de fuego y nube); su fuente se encuentra asimismo en el referido libro bíblico, pero aquí con esta imagen se significa a María como guía de la tierra prometida (*cfr. Enciclopedia de emblemas*: 418). Por otro lado, la fecha de publicación de libro de Iglesia es posterior a 1640, por lo cual no pudo ser el modelo iconográfico de esta empresa; no obstante lo citamos como comparación de un mismo tópico: el príncipe como guía de su pueblo.

⁸⁴ Por ejemplo, el padre Pedro de da testimonio de que poco después de la muerte de Leonor, esposa de Borja, llegó a Gandía (1546) el padre jesuita Fabro o Fabri para concertar con Francisco la fundación de un colegio en el ducado. El duque accedió y ese mismo año se inició la construcción del colegio que con el tiempo se hizo “Vniuersidad por priuilegios del Papa, y del Emperador: y fue la primera que tuuo la Compañía” (Rivadeneira 1594: 325). Además —afirma Rivadeneira—, Francisco de Borja consideraba que “la enseñanza y buena institución de la juventud [...] es la fuente de donde se deriuu el bien de toda la Republica” (1594: 318).

Ratio studiorum y en la vigorosa expansión de los colegios. En suma, la Compañía de Jesús presentaba la imagen de Francisco de Borja como diligente protector de los estudios y colegios jesuitas, como un paradigma de príncipe digno de emularse.

5. LOS COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN

En los festejos teatrales cortesanos el sentido político de la ocasión se repetía insistente, pero discretamente, en todas las piezas que conformaban el espectáculo en su conjunto: loa, canciones, composiciones poéticas, danzas, finales de fiesta, entremeses, etc. La fiesta teatral jesuita por el recibimiento del nuevo virrey no fue la excepción. En efecto, las piezas preliminares, intermedias y finales del festejo jesuita se encargan de establecer las interconexiones de este festejo, del arco-escenario, de la comedia y de la celebración novohispana de entrada triunfal.

El festejo teatral principió con la “Dedicatoria de la fórnice, y de la fiesta en vn Epigrama Castellano” (*Addición*: s. f.), que se colocó sobre la fachada principal del arco-escenario. Dicha dedicatoria, que adoptó la forma del soneto y fue recitada frente al arco por uno de los estudiantes del colegio, ofrece las claves sobre las que se fundan las principales analogías que hacen posible la equivalencia entre Francisco de Borja —sujeto del programa iconográfico del arco-escenario y a la vez protagonista de la comedia— y el virrey homenajeado, el marqués de Villena. El soneto es el siguiente:

Por *Marqués* al primero; al de Villena,
Por *estirpe* al más claro; al que encadena
Al más *grande* por *Duque*; al de Escalona,
De muchas en su *sangre* vna *Corona*,
Al afable, al *magnánimo*, al que abona
Cortos obsequios que su agrado llena:
Al *prudente* en gobierno, en cuya estrena

Aun los que espera México blasona,
Como a quien debe *finezas* tanto
Da vn *Marqués*, vn *Virrey*, vn *Duque santo*,
Vn *grande* en Borja, humilde Compañía,
Que en aplausos de quien su *amparo* fía,
A tal hijo el festejo es justo mande
De vn *Marqués*, vn *Virrey*, vn *Duque*, y *Grande*.

(*Addición*: s. f.; las cursivas son nuestras)

En primer lugar se propone la noble vida de Francisco de Borja como el homenaje idóneo de la orden de Loyola a tan ilustre personaje (nótese la reiteración semántica del linaje en el poema: *grande, estirpe, corona, sangre, finezas*); pero, al mismo tiempo, se presenta a Borja como símil del virrey marqués de Villena. La similitud se establece a partir de los títulos nobiliarios compartidos por ambos: los dos son duques, Francisco de Gandía y Diego de Escalona; marqueses, de Lombay el primero, de Villena el segundo; y también en el cargo político desempeñado: Borja, virrey de Cataluña, y López Pacheco de la Nueva España. Pero quizá el aspecto más sobresaliente sea su condición de *grandes*: Borja del cielo y Villena de España.⁸⁵ En este sentido, únicamente un grande del cielo, es decir, un santo, podía ser modelo de un grande en el ámbito político.

A continuación, “los cantores más diestros de la Cathedral, canta[ron] en música de composición [un] Romance” (*Addición*: s. f.), que celebraba las grandezas y la llegada venturosa de Villena a la Nueva España y que al mismo tiempo reafirmaba la concordancia general (Borja = Villena) que articulaba en festejo en la última quarteta:

Su *grandeza* sólo vn *Borja*

⁸⁵ Cabe señalar, sin embargo, que Francisco de Borja también mereció en vida ser designado con el título de grande de España.

En *semejança no obscura*,
Rayo à rayo, y gloria á gloria,
Como en *espejo trasumpta*.
(*Addición*: s. f.; las cursivas son nuestras)

Los versos no dejan lugar a la mínima duda: sólo Francisco de Borja podía *trasumptar*, esto es, trasladar figuradamente ante los ojos de los espectadores del arco-escenario y de la comedia, como en un espejo —fijo uno, en acción el otro— la *grandeza* del marqués de Villena.

Una vez establecida la correlación fundamental de tipo genealógico, los textos icónico-verbales dispuestos en la fachada-decorado del arco-escenario cumplirían la función de establecer las diversas analogías entre las *partes*, es decir, la comunidad entre las acciones y las cualidades (“Rayo à rayo, y gloria á gloria”) de los sujetos comparados.

Después del romance panegírico, “Dixo con estilo nueuo, y conciso vn bien sentido recitante de los Estudios la Loa, que siruió de Prólogo; y [continuación de la] Dedicación de la fiesta, refiriéndose al Epigrama, que leyó en la Dedicatoria del Arco” (*vid. supra*). Ciertamente, la loa de la comedia funcionó en dos planos: el primero teatral, es decir, introdujo el tema de la comedia; el segundo contextual, esto es, unía el festejo teatral jesuita con la magna celebración novohispana por el recibimiento del virrey. Las octavas de la loa así lo demuestran. Por un lado, se insiste en la alegría del virreinato por la llegada de su dirigente político, colmo de todas las virtudes y heredero de “ínclyta ascendencia”:

Con Príncipe tan grande el Reyno vfano,
Iúbilos brota: vístese de flores:
Blasona dichas: canta soberano
Su Virrey: en sus sacros esplendores,
Tan diuino le aclama, como humano,

Porque de su nobleza los candores
Parecieron subir à esta grandeza;
Para mostrar al valle tal cabeza.

(Addición: s. f.)

Por otro, la misma loa sirve de guía de espectadores, pues los conmina a atender la representación de la comedia, pues en ella se cifra buena parte del contenido simbólico del festejo teatral jesuita, en particular, y de la celebración novohispana, en general:

Entre tan justas pues aclamaciones:

Entre aplausos, que calla mi Thalía,
Por no hazer escarmientos sus borrones,
Sacrifica (Señor) la Compañía,
Iuntando en vno muchos coraçones,
Ofrenda sacra en aras de alegría
A Vucellencia. Allí la Musa explica,
Lo que ofrece, y à quién lo sacrifica.

(Addición: s. f.)

Los entreactos de la comedia quedaron divididos por un entremés en negro (que no conocemos) y por “dos danças de diez niños estudiantes, de lo más noble de México, en quienes campeò tanto el luzimiento en las galas, y riqueza en las joyas, como el ayre, y destreza en las mudanças, y texidos que se formaron en vn Bran, que fue la primera, y en vnas alcancías que jugaron en la segunda” *(Addición: s. f.)*. Siguiendo el esquema tradicional de la escenificación teatral de la época, es muy probable que la primera danza, el bran, se ejecutara inmediatamente después de la loa; el entremés, entre el primero y segundo actos, y antes del tercer acto se jugaran las alcancías.

La inclusión de danzas en este festejo teatral jesuita no causa extrañeza tomando en cuenta que la Compañía otorgó gran importancia a los aspectos dancísticos y musicales como parte integral del espectáculo escénico (Ruiz Mayordomo 1999: 300); y, por otra parte, dada su condición de danzas y juegos de la nobleza, la incorporación de tales elementos reiteraba la naturaleza cortesana del espectáculo montado por los jesuitas.

Como remate o fin de fiesta se ejecutó una pieza de canto y danza de procedencia indígena: el tocotín. El vestuario y adorno de los niños maravilló a todos los asistentes, por lo cual mereció una amplia descripción (*vid.* APÉNDICE). Las catorce coplas del tocotín, tradicionalmente de tema religioso, adoptaron el tono cortesano-político de la fiesta e imitando el peculiar hablar de la nación indígena exhortaba a los “mexicanos” a demostrar su afecto por el virrey:

Salid Mexicanos
Bailà el Tocoín,
Que al Sol de Villena
Tenéis en Zenith.

(*Addición: s. f.*)

6. CONCLUSIONES

Resulta innegable que el festejo jesuita se concibió como una verdadera celebración cortesana. En efecto, varios factores así lo indican: su asociación a un suceso político-monárquico como la entrada triunfal de un virrey; la estudiada disposición de unos selectos invitados que se convirtieron a su vez en espectáculo para el resto del auditorio; la petición expresa a un notable poeta de una comedia que se adecuara el acontecimiento celebrado y se dedicara al personaje homenajeado; el que todos los complementos de la pieza mayor (exceptuando el entremés, que desconocemos)

sean de hecho reiteración de los mensajes políticos y simbólicos de la comedia, y por extensión de la fiesta; la importancia otorgada a los aspectos escenográficos de la puesta en escena (la música, el vestuario, el canto y la danza asumen una destacada función), así como el valor simbólico de los elementos visuales que funcionaron como parte del escenario y del decorado, en concreto el arco-escenario construido en el patio del colegio.

Las complicadas interrelaciones entre la comedia, el contexto político y el personaje homenajeado se evidencian, en primera instancia, en la adecuación político-monárquica que Matías de Bocanegra realiza de la materia histórico-religiosa de su comedia, para configurar un paradigma dramatizado del buen gobernante. Sin embargo, estas interrelaciones sobrepasan el texto dramático, se prolongan y determinan asimismo los mecanismos de representación, entre los que destacan aquellos que hacen singular uso de las artes figurativas.

Ciertamente, el principal punto de unión entre el festejo particular jesuita, la comedia y el contexto de la fiesta general se articula en un elemento: el arco de triunfo. El arco del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo condensó o, mejor dicho, “Llenó [...] el número de todas las Triumphales que se han erigido por parte de las Ciudades, è iglesias á las entradas de su Excelencia en este Reyno”; en otras palabras, en este arco triunfal se concentraba el simbolismo de todos programas iconográficos de los arcos erigidos para la entrada del marqués de Villena, que se reducía en términos políticos a la cuatro virtudes indispensables para ejercer el poder: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

Sin embargo, su inherente naturaleza de constructo simbólico en elogio del idealizado virrey es rebasada, y se transforma en indicador o guía de los mensajes político-propagandísticos de la fiesta de entrada y del “festín jesuita” en distintos niveles. En primer lugar, el arco opera como tal al ofrecer a su destinatario, el virrey, un paradigma de comportamiento moral y político a emular: Francisco de Borja como religioso y como político. En segundo, el mismo arco-escenario por su peculiar construcción, semejante a un escenario cortesano, determina visual y

simbólicamente el espacio de la representación en una doble dimensión: cortesana y política, sin que se opongan, antes bien se complementan. En tercero, los emblemas del arco-escenario sirven de apoyo visual a los contenidos políticos de la comedia. Por último, en esta dinámica interrelación de elementos simbólico-festivos y teatrales, la comedia glosa y completa *al vivo* (actuándolos) los contenidos del arco-escenario, es decir, a través de las acciones del santo los emblema y empresas se refuncionalizan.

No obstante, el aspecto medular de toda la celebración culminada en el Colegio Máximo, privilegiado espacio de confluencia entre teatro y fiesta, fue la *Comedia de San Francisco de Borja*. Más que escenificar la vida religiosa de Borja (apoyada por tramoyas, apariciones y efectos musicales orientados a reforzar su condición de predestinado), la Compañía de Jesús pretendía desarrollar —a tono con el contexto político-panegírico y apoyada en los aspectos simbólicos y arquitectónicos que el propio ámbito festivo proveía y determinaba— una peculiar imagen de príncipe que el virrey entrante pudiera emular, no sólo para asegurar la buena marcha de los asuntos del virreinato, sino, mejor aún, para garantizar los apoyos que hicieran posible el afianzamiento del proyecto pedagógico jesuita y la expansión de sus instalaciones educativas.

CONSIDERACIONES FINALES

La *Comedia de San Francisco de Borja* es una de las pocas piezas teatrales novohispanas que consiguió ser impresa hasta en dos ocasiones durante el siglo XVII.¹ Asimismo, ha sido considerada una de las piezas fundamentales del teatro novohispano y ejemplo de la comedia hagiográfica barroca. Además, su autor, Matías de Bocanegra, a pesar de la poca producción literaria que se le conoce, figura como uno de los poetas más sobresalientes del período virreinal mexicano. Estos aspectos han propiciado dos ediciones modernas de la pieza y que la crítica especializada le haya dedicado algunos estudios.

Sin embargo, en estos pocos trabajos se advierte un cierto desdén, o, mejor dicho, incompreensión de la comedia. Si bien se reconocen sus méritos literarios y se aprecia como ejemplo relevante del teatro jesuita, se ha tendido a ver en ella una mera copia de los modelos peninsulares; a la vez que se lamenta su “desigualdad”, sus inconsistencias formales y su función de mero panegírico a un virrey, en detrimento del valor global de la obra, de su finalidad como pieza jesuita y de su función en el festejo de la entrada triunfal de un virrey.

El análisis parcial que hasta el momento ha tenido la comedia se explica por varias razones. En primer lugar, por el casi desconocimiento que pesa sobre la dramaturgia jesuita. En segundo, porque la crítica del teatro novohispano, a partir de la concepción que ha prevalecido hasta recientes fechas sobre el teatro como género integrado por dos aspectos independientes: *texto literario* y *texto espectacular*, también nombrados más radicalmente como *texto* —predominante

¹ En efecto, existen dos ediciones de esta comedia. La primera apareció en suelta anónima, probablemente de 1640, recopilada junto con otros impresos alusivos a la entrada de Villena en la primera edición del *Viage por tierra y mar del excellentísimo señor don Diego López Pacheco i Bobadilla, Marqués de Villena, i Moia, y Duque de Escalona* (1641); la segunda —ya con nombre de autor— fue impresa en 1641 como parte de la segunda edición muy depurada del mismo volumen citado del *Viage por tierra y mar* también de 1641.

por su carácter *literario*— y *espectáculo* —secundario por su carácter *no literario*—, se ha centrado en el estudio del fenómeno teatral sólo en su dimensión de texto literario; esta postura ha marginado el auténtico estatuto del texto dramático, pues antes que texto para ser fijado por la escritura ha sido concebido como espectáculo para ser visto y escuchado, esto es, para ser representado. Ambos elementos, texto y espectáculo no se oponen ni excluyen, antes bien se complementan y son interdependientes.

Aunado a ello, se ha pasado por alto que buena parte de las piezas del *corpus* novohispano —incluyendo, claro está, al teatro de la Compañía, por lo menos en su modalidad pública— fueron obras de *circunstancias*, hechas por encargo para celebrar diversos sucesos, y la mayoría de ellas escenificadas una sola ocasión. Relegar su vinculación a acontecimientos concretos ha provocado lecturas sesgadas del teatro novohispano. Restituir las piezas a su contexto específico ayuda a comprender muchos aspectos que de otro modo no son totalmente entendidos o podrían ser estimados como errores o fallas de los dramaturgos novohispanos.

Por estas razones, hemos insistido en esta tesis en la importancia que tiene la tradición dramática a la que se suscribía la *Comedia de San Francisco de Borja*. De esta revisión quedó claro que la dramaturgia jesuita constituyó una vigorosa y compleja manifestación artística, con diversos subgéneros, vinculada estrechamente a las fiestas novohispanas y que este hecho podía influir tanto el texto como en su puesta en escena, pues se adecuaban los asuntos a la ocasión festiva, a la vez que se aprovechaban los recursos materiales y las estrategias comunicativas de ésta en el montaje.

Ahora bien, si el contexto condicionaba, en cierta manera, la obra teatral, nos pareció evidente que el análisis de la fiesta de entrada triunfal, donde la Compañía tuvo una participación relevante, habría de ayudar a esclarecer los significados de la comedia. En efecto, después de examinar la naturaleza del festejo que propició la escritura y representación de la *Comedia de San Francisco de Borja*, pudimos corroborar su plena incorporación dentro del programa simbólico del suceso y, lo más importante, su centralidad en cuanto a

los mensajes políticos y simbólicos que la Compañía deseaba transmitir tanto al nuevo virrey como a la sociedad en general. Este hecho nos confirma que la pieza no sólo fue resultado de la práctica pedagógica de los colegios jesuitas, sino, más aún, que el teatro, sobre todo en su modalidad pública, significó para la Compañía un adecuado instrumento para propagar su ideario en la sociedad novohispana, aprovechando al máximo el potencial comunicativo de la fiesta pública.

Así pues, apoyados en una lectura que atendiera tanto el texto como su representación, y que incluyera los fines ideológico-políticos, así como los condicionamientos histórico-sociales de la comedia, comprobamos que en su dimensión genérica, esta pieza, más allá de su filiación a la comedia de santos barroca, se concibió como una obra cortesana, además de incorporar diversas tradiciones discursivas como la historia, la hagiografía y la emblemática. Dicho en otras palabras: la *Comedia de San Francisco de Borja* aparte de su condición de obra religiosa —único aspecto puesto de relieve por la crítica— se revela como un auténtico festejo teatral de naturaleza cortesana. En cuanto a su montaje, se hace patente su interdependencia material y simbólica con un constructo arquitectónico propio de la fiesta: el arco triunfal. En efecto, la arquitectura efímera sirvió, por un lado, como escenario de tipo palaciego y, por otro, sus emblemas como decorado y sustento icónico-textual sobre todo de los contenidos políticos dramatizados y pronunciados por los actores de la comedia.

La puesta en escena de la *Comedia de San Francisco de Borja* se revela, a partir de la restitución a su contexto y tomado en cuenta las peculiaridades del teatro público jesuita, como una acción totalmente programada y elaborada. La coincidencia de la magna celebración por la entrada del virrey con la conmemoración del primer siglo de la fundación de la orden religiosa permitió la conjunción de mensajes políticos, religiosos y propagandísticos de la orden que se difundieron en todos los componentes de la fiesta pero más premeditadamente en la comedia, y en particular a través de su protagonista: Francisco de Borja.

APÉNDICE

NOTA PRELIMINAR

El siguiente texto se compiló en el *Viaje por mar y tierra Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra, que hizo El Excellentísimo señor Marqués de Villena mi señor, yendo por virrey, y capitán General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordoñez: su Almirante Iuan de Campos. Dirigido a don Ioseph López de Pacheco, Conde de Santistevan de Gormaz mi señor*. Con licencia del Excellentísimo señor Virrey desta Nueva España. Impresso en México: En la Imprenta de Juan Ruyz. Año de 1640.

La relación da cuenta del festejo que realizó la Compañía de Jesús como parte del homenaje al virrey Diego López Pacheco; contiene una descripción de la puesta en escena de la *Comedia de San Francisco de Borja*, e incluye, además de la loa y el tocotín que dio término a la representación, otras composiciones que se recitaron como parte del festejo.

En la transcripción respetamos la ortografía, únicamente desatamos abreviaturas y acentuamos de acuerdo con la norma actual.

ADDICIÓN
A LOS FESTEXOS,
que en la Ciudad de México, se
hizieron al Marqués mi señor, con el particular que
le dedicó el Collegio de la Compañía de IESVS.

DESPVÉS DEL FIN DESTA RELACIÓN no me pareció dexar la del mayor Festín de México, que la Compañía de Iesús hizo al Marqués mi señor, en el Collegio de Estudios de San Pedro, y San Pablo; aplauso de los mayores que vio este Reyno, y como tal recebido del agrado de su Excelencia y aclamado de toda esta Ciudad, a quien pareció desempeñarse con esta acción particular mucho de los comunes deseos.

*

Convidó a su Excelencia el Padre Prouincial de la Compañía, para el día 18. de Nouiembre deste Año, al festejo que le preuino en el dicho Collegio, donde fue recibido con repique de campanas, y general aplauso de todo el concurso, que fue tan grande, que difícilmente podía romper camino la guarda para entrar al patio de los Estudios: donde estaua dispuesto vn Teatro quadrado, en quien no debió nada la Magestad a la discreción en el compartimiento de los asientos, para tribunales, cinco Obispos, Inquisición, Títulos, personas graues, Religiones, y mucho pueblo que se

distribuyeron en tablados, ventanas, corredores, y patio, sin que las personas graues se viesen vnas a otras con que cesaron qualesquier razones de sentimiento. Ocupó el principal testero del quadro su Excelencia acompañado del señor Visitador Don Iuan de Palafox, y de la Real Audiencia: por la mano derecha el Cabildo Eclesiástico con diuisión de tablado: y con la misma el Secular a la otra mano.

Estaua de frente a compasada proporción erigido vn vistoso Arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus assumptos, y lo hermoso de su pintura a la vista, tenía diez y siete varas de alto, de ancho quinze, en vn cuerpo de arquitectura fabricado en obra Iónica de tres Arcos ; y uno grande sobre que se fundó la fachada, y dos menores a los lados, sobre que se leuantaban dos maziços releuados en perspectiva: en la Tarja del tablero de en medio estaua la Dedicatoria de la fórnice, y de la fiesta en vn Epigrama Castellano, que va al fin de la Loa: en el tablero de la mano derecha sobre el vno de los Arcos menores estaua en emblema pintado vn Olmo, de cuyas ramas pendían Ceptros, Coronas, Imperial, y Reales, Tusones, y Hábitos de las Maestrías de Santiago, y Calatraua, y con el iba enlaçando sus pámpanos, y razimos vna vid guiada por la mano de vn Agricultor, en cuya persona se simbolizó San Francisco de Borja, sujeto de la Comedia: en significación de que se prometían los Estudios de la Compañía guiados por tal mano, arrimo, y amparo en el Olmo de su Excelencia a quien adornan los Ceptros, y Coronas de sus Reales ascendientes, como lo dixo el mote: *Habebit sic fulta vires*. Y la letra en vna Tarja inferior.

Olmo vn Pacheco es opimo

De noblezas, a quien trepa

De cada Cepetro la cepa

Buscando en su rama arrimo:

Agricultor y razimo

Los abraços Borja guía

De su vid al Olmo, y fía

Que fuerças, dulçura, y colmo

Tendrá abraçada a tal Olmo.

La vid de la Compañía.

Ocupaua el frontispicio deste tablero, en vna Tarja la empresa de vna mano teniendo vn Iesús, que se imprimía al cristal de vn espejo que estaua en otra mano por el opuesto: significación de la vniformidad para la Compañía en los ánimos de los dos Duques, el de Escalona, y el de Gandía, como lo dixo el mote: *Haud alter ab illo*.

En el tablero de la otra mano, se vían las armas de México, y en el pecho de su Águila vn Iesús representando la Compañía Mexicana, que en dos polluelos examinaua su iuuentud a los rayos de vn Sol, que en el ángulo encontrado hazía alusión al Sol de las Armas de su Excelencia con este mote: *Acies ad lumina probo*. Y su letra en la Tarja inferior.

De un Sol Pacheco a los rayos

Que a sus estudios humana

La Iuuentud Mexicana

Haze de su vista ensayos:

Más quilates que desmayos

Logra; con que la promueua

Que es, porque a su luz se atreua

Águila esta casa; y es

Sol de Villena el Marqués

A cuyas luzes la prueua.

Llenó el frontispicio de este tablero en vna Tarja, la empresa de dos columnas, vna de nube símbolo de la Sabiduría, otra de fuego símbolo de la Ley y Gouierno; dando a entender el amparo de nuestro Duque en ambos significados, como lo notó el mote: *Dux vtroque tempore*.

Adornauan las dos vueltas de perspectiua haziendo orla al Arco de en medio, quatro Tarjas pendientes, dos por lado, repartidas a las quatro virtudes, que en el Príncipe pide el Philósopho: Cupo la primera a la Fortaleza, fue su empresa vna Iunque, en quien estaua escrito. *Regnum*: encima vn Diamante, en quien estaua, *Nobilitas*: hería al Diamante vn martillo, en que se puso: *Labor*: orlaua toda la empresa este mote. *Más Diamante, que Virrey*.

Cupo la segunda a la Prudencia, fue su empresa el simulacro de la de Apolo, vna serpiente de tres cabeças; de León la vna, su título. *Vigilantia*: de Lobo la otra, el

suyo. *Prosperitas*: de Perro la tercera, y en ella escrito. *Fidelitas*: su mote. *Con prudencia más sagaz*.

La tercera cupo a la Iusticia, su empresa vna mano con dos balanças en fiel, vna espada en la vna con este título. *Iusticia*: en la otra vn ramo de Oliua con éste. *Pax*: y el mote. *Vniendo Iusticia, y Paz*.

La vltima se dio a la Templança, su empresa vna pintura de Némesis, en la mano derecha vn cubito Geométrico con este título. *Modus*: en la otra vn freno con éste. *Cohibitio*: y por mote *Templança pone a la Ley*: haziendo esta ingeniosa quarteta los quatro motes.

Más Diamante que Virrey
Con prudencia más sagaz
Vniendo Iusticia, y Paz
Templança pone a la Ley.

Daua remate al architectura sobre la cornisa, en la clau de vna media naranja, vna Tarja en que estaua vn Iesús, armas de la Compañía, sustentada en los hombros de la Sabiduría, y el Zelo: y por los lados sobre los maçigos de los dos Arcos las armas de su Excelencia estriando en el vn lado sobre los hombros de Minerua, y Marte, y en el otro sobre los de la Nobleza, y Fama.

Llenó la Compañía en esta Fórnice el número de todas las Triumphales que se han erigido por parte de las Ciudades, e iglesias a las entradas de su Excelencia en este Reyno, obras todas en que se esmeraron los luzidos ingenios de sus Religiosos, pues todos los Arcos han salido de la Compañía.

Leuantóse esta architectura sobre el tablado de la representación, y sus Arcos seruían de entradas, y apariencias a los representantes.

Dieron principio a la fiesta los cantores más diestros de la Catedral, cantando en música de composición este Romance.

En Villena cantando
Sangre, y Fortuna,
A la Fama le faltan redobles,
Y se acaban al viento las plumas.

Celebra de sus grandezas	Nada le deue a la Fama
Tantas empressas augustas,	Pues por más que ella retumba,
Que lo más que ella termina,	Al aliento de su trompa
Es lo menos, que ellas juntan.	Alto objeto sobrepuja.
Si por grande es el mayor;	Su grandeza sólo vn Borja
Si por sangre, fue la suya	En semejança no obscura,
Gloria de muchos Monarchas,	Rayo a rayo, y gloria a gloria,
Y esmalte a Coronas muchas	Como en espejo trasumpta.

Que en Villena cantando &c.

Dixo con estilo nueuo, y conciso vn bien sentido recitante de los Estudios la Loa, que siruió de Prólogo; y Dedicación de la fiesta, refiriéndose al Epigrama, que leyó en la Dedicatoria del Arco.

[Viñeta]

LOA

[Viñeta]

Si engrifado Gigante al cielo aspira
(Señor Excellentíssimo) del monte
Crestón volado: si su alteza mira
Humilde el valle, bajo el Orizonte,

Más que tierra en su cumbre; cielo admira
Su penacho sin riesgos de Faetonte,
Arriscado hasta el cielo, donde sube,
Globo a globo con él, y nube a nube.

Celebra el valle en verdes primavera
Merecer tal pizarra, que autorize
Con su altura lo humilde de sus veras:
Pide a Flora, que adornos le matize
En cambio de su plata a las riueras,
Que abierto Grifo su cristal enrrize,
Mostrando con fineza nada parca,
Tanto aplauso, al gozar tanto Monarca.

El prado le agradece a su fortuna,
Hazerle de tan gran monte vasallo,
Que apuntalando la triforme Luna,
Jamás le niegue la ocasión mirallo,
Donde todas las flores vna a uva
Puedan en su grandeza contemplallo,
Pues aunque humildes; por mostrarse a ellas,
Su Príncipe se azora a las estrellas.

La sangre, que heredó vuestra Excellencia,
Los títulos que goza: los Reales
Blasones: la ínclita ascendencia:
Los méritos heroycos personales,
Se subieron a tanta preeminencia,
Que en Nabas deste Reyno Occidentales,

Tan alto monte México le mira,
Que sólo de alcançarle a ver, se admira.

Con Príncipe tan grande el Reyno vfano,
Iúbilos brota: vístese de flores:
Blasona dichas: canta soberano
Su Virrey: en sus sacros esplendores,
Tan diuino le aclama, como humano,
Porque de su nobleza los candores
Percieron subir a esta grandeza;
Para mostrar al valle tal cabeça.

Entre tan justas pues aclamaciones:
Entre aplausos, que calla mi Thalía,
Por no hazer escarmientos sus borrones,
Sacrifica (Señor) la Compañía,
Iuntando en vno muchos coraçones,
Ofrenda sacra en aras de alegría
A Vuecellencia. Allí la Musa explica,
Lo que ofrece, y a quien lo sacrifica.

Al más grande por Duque; al de Escalona,
Por Marqués al primero, al de Villena,
Por estirpe al más claro; al que en cadena
De muchas en su sangre vna Corona,
Al afable, al magnánimo, al que abona
Cortos obsequios que su agrado llena:
Al prudente en gouierno, en cuya estrena
Aun los que espera México blasona,

Como a quien debe de fineças tanto
Da vn Marqués, vn Virrey, vn Duque santo
Vn grande en Borja, humilde Compañía:
Que en aplausos de quien su amparo fía,
A tal hijo el festejo es justo mande
De vn Marqués, vn Virrey, vn Duque, y Grande.

Representóse luego vna Comedia, compuesta para este propósito, por vno de la Compañía, cuyo asunto fue, la conuersion de San Francisco de Borja Duque de Gandía, en el estado de Grande, y Virrey, en cuya persona hizo lo ingenioso del verso vn viuo dibujo, assí de lo heredado de su Excelencia en la Real sangre de sus ascendientes, como de lo adquirido de sus virtudes, méritos personales, títulos, prudencia, afabilidad, y gouierno, celebrando siempre la Musa dos sujetos en vn aplauso, siendo como cuerpo de sus versos lo que celebró en su Virrey Barcelona, y el alma lo que México venera en el suyo. No admiró menos la solidez en la sentencia, la grauedad en lo serio, que se aplaudió, la dulçura en el metro, y entretuuu la graciosidad, y facecia: ni robó menos lo espiritual al afecto, que a la suspensión lo cómico de la Nouela. Alabóse la puntualidad, y concierto en las entradas, la variedad de las scenas, la magestad de la apariencia, y tramoyas, el numero de personas que en danças, representación, y acompañamientos pasaron de sesenta: todos con muy vistosas, y costosas galas, mudadas de muchos en los trages, para diuersos propósitos.

Diuidieron las jornadas vn entremés en Negro, y dos danças de diez niños estudiantes, de lo más noble de México, en quienes campeó tanto el luzimiento en las galas, y riqueza en las joyas, como el ayre, y destreza en las mudanças, y texidos que se formaron en vn Bran, que fue la primera, y en vnas alcancías que jugaron en la segunda.

Rematóse toda la fiesta con vn Mitote, ó Tocatín, dança magestuosa, y graue, hecha a la vsança de los Indios, entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente

adornados con preciosas tilmas, y trages de lama de Oro, Cactles, o Cothurnos bordados de pedrería, Copiles, o Diademas sembradas de Perlas, y Diamantes, Quetzales de plumería verde sobre los hombros: que sola esta dança, y su luzimiento bastara por desempeño del festejo más preuenido. A lo sonoro de los Ayacaztles dorados que son vnas curiosas calabacillas llenas de guijillas, que hazen vn agradable sonido, y al son de los instrumentos músicos, tocaba vn niño cantor acompañado de otros en el mismo trage, en vn ángulo del tablado vn Teponatztle, instrumento de los Indios para sus danças, cantando solo los compases del Tocoín en aquestas coplas, y repitiendo cada vna la Capilla, que en vn retiro de zelozías estaua oculta.

Coplas del Tocoín

Salid Mexicanos	Su sangre Cesárea	Con tanto Planeta
Bailá el Tocoín,	Qual roxo matiz,	Seguros viuid,
Que al Sol de Villena	Dorado Epiciclo	De influxos eternos
Tenéis en Zenith.	Rubrica en carmín	En vuestro paíz.
Ahora comiença	En vuestra Laguna	Los mares bermejós
A arder, y luzir	La Rosa, y Iasmín,	De llanto infelíz
La Tórrida Zona,	Ya se acreditaron	Os abrieron calles,
De nieue hasta aquí.	De Idalio pensil.	Por donde salir.
De lunas constantes	Las crespas alcobas	Baxeles volantes
Podéis presumir	Del lago sutil,	Al cielo subid,
Si de Sol tan claro	Son sus aspectos	Pues vuestro Quetzales
Siempre os enuestís	Celeste Zafir .	De pluma vestís.
Si en densas tinieblas	De vuestras campiñas	Salid mexicanos
De penas viuís,	El verde Tabi	Bailá el Tocoín,

Sus rayos destierran
La noche seruil

Dá espigas de Oro
Por toско maíz.

Que la Sol de Villena
Tenéis en Zenith.

Los tiempos traduze
Su lumbre feliz,
Iuierno en Verano,
Agosto en Abril.

Ya de cautiuerios
Exemptos viuís;
Que faltan Egipcios
A tanto Adalid.

(VIÑETA)

Mereció el lleno desta fiesta la calificación que le dio el agrado de su Excelencia diziendo ser digna de que se hiziesse a los ojos de su Magestad en su Real Corte. Por lo qual se empeñan sus desseos, y afecto a juntar ocho niños con su traje, y gala al vso de los Indios dedicados al gusto de su Magestad.

En México, por Bernardo Calderón Mercader de libros en la calle de San Agustín.
Año 1640.

[GRABADO]

BIBLIOGRAFÍA

- Addición a los festexos, que en la Ciudad de México, se hizieron al Marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús* (1640). México: Bernardo Calderón.
- ALBERRO, Solange (1998), “Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-XVII”, en Petra Schumm (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Vervuert: Iberoamericana, 33-48.
- (1999), “Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar”, *Colonial Latin American Historical Review* (Fall), 443-460.
- ALCIATO, Andrea (1985), *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, pról. de Aurora Egido. Madrid: Akal (Arte y Estética, 2).
- ALEGRE, Francisco Javier (1842), *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España*, t. 2, publicada por Carlos María de Bustamante. México: J. M. Lara.
- ALONSO, Dámaso (2000), “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo (Clásicos y Críticos, 162).
- ALONSO ASENJO, Julio (1995), “Introducción” a *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, t. 1. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València (Textos teatrales hispánicos del siglo XVI, 5).

- APARICIO MAYDEU, Javier (1989), “*Juntar la tierra con el cielo. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción*”, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam 8/I, t. 2. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, 323-332.
- (1993), “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en Manuel García Martín *et al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 141-151.
- ARELLANO, Ignacio (1995), “*Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- (1999), *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 413).
- (2001), *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Laberinto (Arcadia de la Letras, 6).
- ARROM, José Juan (1967), “Alborada del barroco americano (1600-1681), en su *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*. México: Andrea, 49-76.
- (1971), “Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII”, en su *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura*, 2ª ed. Madrid: Gredos, 36-58 [publicado como artículo por primera vez en *Revista Iberoamericana*, 19: 37 (1953), 70-103].
- (1976), “Prólogo” a Matías de Bocanegra, *Comedia de San Francisco de Borja*, en *Tres piezas del virreinato*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARRÓNIZ, Othón (1979), “El teatro jesuita”, en su *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Letras Mexicanas del XVI al XVII. Textos y Estudios).

- BAÑOS VALLEJO, Fernando (1989), *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Gregorio (1991), *Jaque mate al obispo virrey. Siglo y medio de sátiras y libelos contra don Juan de Palafox y Mendoza*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BATTISTI, Eugenio (1990), “La interpretación de la escena clásica en la comedia humanista”, en *Renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra.
- BERNAT VISTARINI, Antonio (2000), “La emblemática de los jesuitas en España: los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal (Arte y Estética, 56).
- y John T. CULL (2000), “Guerra y paz en la emblemática de los jesuitas en España”, en Sagrario López Poza (ed.), *Estudios sobre literatura emblemática española*.
- BEYER, Andreas (1997), *Andrea Palladio. El teatro olímpico: arquitectura triunfal para una sociedad humanista*. México: Siglo XXI.
- BOCANEGRA, Matías de (164?) *Comedia de San Francisco de Borja. A la feliz venida del excellentísimo Señor Marqués de Villena, Virrei desta Nueva España*. S. p. i. [suelta anónima].
- (1641), *Comedia de San Francisco de Borja A la feliz venida del excellentísimo Señor Marqués de Villena, Virrei desta Nueva España. Compuesta por el Padre Mathías de Bocanegra, de la Compañía de Iesvs*. México: Francisco Robledo.
- (1976), *Comedia de San Francisco de Borja*, ed. y pról. de José Juan Arrom, en *Tres piezas teatrales del virreinato*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- (1992), *Comedia de San Francisco de Borja*, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, t. 5. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, ed., est. y notas de Elsa Cecilia Frost. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BRAMÓN, Francisco (1944), *Los sirgueros de la Virgen*, ed. Agustín Yáñez. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 45).
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores (1989), “El arco triunfal novohispano como representación”, en José Amescua y Serafín González (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1997), “La Vida y virtudes del padre Antonio Núñez de Miranda, de Juan Antonio de Oviedo, y algunas consideraciones sobre la biografía novohispana del siglo XVII”, en *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 121-128.
- CALLEJA, Diego (1945), *El fénix de España, San Francisco de Borja*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, vol. 4, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 14).
- CARTARI, Vincenzo (1580), *Le imagini de i dei de gli Antichi nelle quali si contengno gl’Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*. Venecia: Francesco Ziletti.
- CASTRO, Octavio (1998), *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 12).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. de Manuel Camarero. Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 7).
- CULL, John T. (2000a), “La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro”, en Víctor Mínguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad*

- simbólica*, vol. 2. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 587-602.
- (2000b), “El teatro emblemático de Mira de Amescua”, en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid: Akal, 127-142.
- CHECA, Fernando (1995), “Arquitectura efímera e imagen del poder”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 253-305.
- Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* (1999), ed. de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull. Madrid: Akal.
- DASSBACH, Elma (1997), *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New Cork: Meter Lang (Ibérica, 22).
- DECORME, Gerard (1941), *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767. (Compendio histórico), t. 1. Fundaciones y obras*. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos.
- Descr[i]pción, y explicación de la fábrica y empresas del sumptuoso Arco, que la Illustrísima, Nobilísima, y muy leal Ciudad de México, Cabeza del Occidental Imperio erigió, a la feliz entrada, y gosozo recibimiento del excellentísimo señor don Diego López Pacheco...* México: Viuda de Bernardo Calderón, 1641 [1ª ed.: México: Juan Ruiz, 1640].
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1969), “Presentación” a Pedro Calderón de la Barca, *El gran duque de Gandía*. Madrid: Guadarrama.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina (1951), *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México, 6).
- Diccionario de la lengua española* (1992), 2 ts. Madrid: Espasa Calpe.

- DÍEZ BORQUE, José María (1986), “Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, en José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 11-40.
- (1988), “Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42, 103-123.
- (1994), “Fiesta y teatro en la corte de los Austrias”, en José María Díez Borque y Karl F. Rudolf (comisarios), *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias*. Madrid: Museo Municipal de Madrid-Embajada de Austria, 15-31.
- (1996), “Distintas posibilidades del teatro en la calle”, en *Teoría, forma y función del teatro en los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor (Oro Viejo, 5).
- EGIDO, Aurora (1989), “Introducción” a Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 299).
- (1991), “El telón jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actos del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*. Valencia: Universitat de València.
- (2000), “*La fiera, el rayo y la piedra*. Su puesta en escena según la edición de 1664”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo (Clásicos y Críticos, 162).
- ELIZALDE, Ignacio (1956), “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico”, *Razón y fe* (Madrid), 153: 696-697 (enero-febrero), 289-304.
- ESTRADA MEDINILLA, María [164?], *Fiestas de toros, ivego de cañas, y alcancías, que celebró la Nobilíssima Ciudad de México, a veinte y siete de Noviembre deste año de 1640. En Celebración de la venida a este Reyno, el excellentíssimo Señor Don Diego López Pacheco, Marqués de Villena, Duque de Escalona, Virrey y Capitán General desta Nueva España, & . S. p. i.*

— (1640), *Relación escrita por _____ . A una Religiosa Prima suia. De la felix entrada en México, día de San Agustín, a 28 de Agosto de mil i seiscientos cuarenta Años, del excellentísimo don Diego López Pacheco, Cabrera, i Bobadilla, Marqués de Villena...* México: Francisco Robledo [existe otra ed. s. p. i., probablemente de 1641].

Festivo aparato, con que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta Imperial Corte de la América Septentrional, los immarcesibles lauros, y glorias immortales de San Francisco de Borja, grande en la pompa de el mvndo, Mayor en la humildad de Religioso, y Máximo en la gloria de Canonizado: IV. entre los Duques de Gandía, III. entre los Generales de su Religión: Primero en las virtudes, y sin segundo en todo. Dedicado al Excelentísimo Señor Don Antonio Sebastián de Toledo, Molina, y Salazar, Marqués de Manzera [...] virrey, Governador, y Capitán General desta Nueva España... (1672). México: Juan Ruiz.

FLORENCIA, Francisco de (1955), *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, pról. Francisco González de Cossío. México: Academia Literaria (Grandes Crónicas Mexicanas, 2).

FOMPEROSA, Pedro (1945), *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, vol. 4, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 14).

FROST, Elsa Cecilia (1992), “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, t. 5. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GALINDO, Mateo (1641), *Fverte sabia política, que la muy noble, y leal Ciudad de Los Ángeles erigió en arco trivmphal al excellentísimo señor don Diego Roque López, Pacheco, Cabrera, y Bobadilla. Primer marqvés de España y consagró en su deseada venida, por virrey, Governador, y Capitán General desta Nueva España*. México: Viuda de Bernardo Calderón.

- GALLEGO ROCA, Miguel (1989), “Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía”, *Criticón*, 45.
- GÁLLEGO, Julián (1987), *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- GARASA, Delfín Leocadio (1960), *Santos en escena: estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Bahía Blanca, Argentina.
- GARCÍA, Genaro (1918), *Don Juan de Palafox y Mendoza. Obispo de Puebla y Osma. Visitador y virrey de la Nueva España*. México: Librería de Bouret.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María CRUZ *et al.*, eds. (1996); *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional*. Paría-Alcalá: Publications de la Sorbonne-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1991), “El teatro en los siglos XVI y XVII”, en Felipe B. Pedraza (coord.), *Manual literatura hispanoamericana I. Época virreinal*. Navarra: Cénlit Ediciones.
- GÓMEZ ROBLEDO, Xavier (1954), *Humanismo en México en el siglo XVI*. México: Jus.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar (1989), *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana.
- (1990), *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*. México: El Colegio de México.
- (2002), “Facetas de la educación humanista de los novohispanos”, en Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días, vol. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo (1997), *El teatro escolar de los jesuitas (155-1640). (Su influencia en el teatro del Siglo de Oro.) Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1987), *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, pról. de Santiago Sebastián. Madrid: Tuero.
- GRANJA, Agustín de la (1982), “Estudio introductorio” a *La Vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada.
- GUIJO, Gregorio M. de (1952), *Diario. 1648-1664*, 2 vols., ed. y pról. Manuel Romero de Terreros. México: Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos).
- GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal (1640), *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra que hizo el excelentísimo señor marqués de Villena, mi señor, yendo por virrey y capitán general de la Nueva España en la flota que envió su Magestad este año de mil y seiscientos y cuarenta, siendo general della Roque Centeno y Ordoñez, su almirante Juan de Campos. Dirigido a don Josef López Pacheco, conde de Santisteban de Gormaz, mi señor. Con licencia del excelentísimo señor virrey desta Nueva España*. México: Juan Ruiz.
- (1947), *Viaje del virrey marqués de Villena*, introd. y notas Manuel Romero de Terreros. México: Imprenta Universitaria.
- HANRAHAN, Thomas (1972), “Two new dramas of seventeenth century México”, en *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*. México: Jus, 223-240.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, (1945), “Advertencia” a Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, vol. 4. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 14).
- HERMENEGILDO, Alfredo (1994), “El teatro como medio de enseñanza y encuentro erudito”, en *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Júcar.
- (1996), “Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo”, en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*. Murcia: Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 7-25.

- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (1998), “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ REYES, Dalia (2001), “Comedia de San Francisco de Borja: hagiografía y educación de príncipes”, en José Pascual Buxó (ed.), *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HORCASITAS, Fernando (1974), *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*, pról. Miguel León-Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ISRAEL I., Jonathan (1997), *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial (1610-1670)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JOHNSON, Harvey Leroy (1941), *An edition of Triunfo de los santos with a consideration of jesuit school plays in Mexico before 1650*. Philadelphia: El autor.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (1994a), *Obras completas, t. 3. Autos y loas*, ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura (Serie de literatura colonial).
- (1994a), *Obras completas, t. 4. Comedias, sainetes y prosa*, ed., introd. y notas Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura (Serie de literatura colonial).
- LEONARD, Irving A. (1990), “Un sabio mexicano: don Carlos de Sigüenza y Góngora”, en *Ensayos y semblanzas: bosquejos históricos y literarios de la América Latina colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 84-104.
- LIPSIO, Justo (1997), *Políticas*, est, prel. y notas Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López, trad. Bernardino de Mendoza. Madrid: Tecnos (Clásicos del Pensamiento, 122).

- LÓPEZ, Diego (1615), *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato con todas las Historia, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocantes a las buenas costumbres*. Nájera: Juan de Mongastón.
- LÓPEZ CANTOS, ÁNGEL (1992), *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Madrid: MAPFRE, 332.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1999), “Introducción” a Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 455).
- y Nieves PENA SUEIRO, eds. (1999), *La fiesta. Actas del II Seminario de relaciones de sucesos*. Galicia: Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- LUCIANI, Frederick (1993), “The *Comedia de San Francisco de Borja* (1640): The Mexican Jesuits and the ‘Education of the Prince’”, *Colonial Latin American Review*, 2: 1-2, 121-141.
- MADONNA, María Luisa (2002), “El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de la reconstrucción de las ciudades”, en *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 119-153.
- MARAVALL, José Antonio (1944), *La teoría española del estado en el siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- (1986), “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 71-95.
- (1998), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- MARCOS VILLANUEVA, Balbino (1973), *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*. Deusto: Universidad de Deusto (Publicaciones de la Universidad de Deusto. Filosofía y Letras, 2).
- MARIANA, Juan de (1854), *Del rey y de la institución real*, en *Obras*, t. 2. Madrid: M. Rivadeneyra, Editor (Biblioteca de Autores Españoles).

- MARISCAL HAY, Beatriz (2000), “Introducción” a Pedro de Morales, *Carta del padre Pedro de Morales [...] en que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo [...] en la collocación de las sanctas reliquias...* México: El Colegio de México, xv-lii (Biblioteca Novohispana, v).
- MCKENDRICK, Melveena (1994), *El teatro en España (1490-1700)*. Barcelona: José J. De Olañeta, Editor (Oro Viejo, 1), 53-55.
- MEDINA, José Toribio (1989), *La imprenta en México*, t. 2. 1601-1684. México: Universidad Nacional Autónoma de México [ed. facsimilar].
- (1991), *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México [ed. facsimilar].
- MENDO, Andrés [1657], *Príncipe perfecto, y ministros aivstados, documentos políticos y morales al Rey Nuestro Señor*. Salamanca: Diego de Cosío, impresor de la Universidad.
- MENESES, Ernesto (1988), *El código educativo de la Compañía de Jesús*. México: Universidad Iberoamericana.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1995), *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I-Diputación de Castellón (Biblioteca de les aules, 2), 201.
- MONTERDE, Francisco (1933), *Bibliografía del teatro en México*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 28).
- MORALES, Pedro de (2000), *Carta del padre Pedro de Morales [...] en que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo [...] en la collocación de las sanctas reliquias...*, ed., introd., y notas Beatriz Mariscal Hay. México: El Colegio de México, xv-lii (Biblioteca Novohispana, v).
- MORALES FOLGUERA, José Miguel (1991), *Cultura simbólica. Arte efímero en Nueva España*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Medio Ambiente-Asesoría Quinto Centenario.

- NEUMEISTER, Sebastián (2000), “Introducción (Teatro mitológico)”, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras maestras*, coord. José Alcalá Zamora y José María Díez Borque. Madrid: Castalia.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1989), “Tres joyas bibliográficas para la enseñanza del latín en el siglo XVI novohispano”, en *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- [1995], “Un tocotín del siglo XVII”, *Boletín Filosofía y Letras*, 6 (sep.-oct.), 26-35.
- PASCUAL BUXÓ, José (1959), “Prólogo”, en *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. Xalapa: Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 2), 7-50.
- (1975), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2000), “Poesía pictórica: los sonetos ‘Al calvario’ de Juan de Palafox y Mendoza”, en “*Habla a los cielos y a los hombres mira*”. *Los sonetos al calvario de Juan de Palafox y Mendoza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2001), “De la poesía emblemática en la Nueva España”, en *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*, ed. de José Pascual Buxó. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2002), *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, prefacio de Octavio Castro López. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PERASSI, Emilia (1996), *Matías de Bocanegra e la ‘comedia de santos’ nella Nuova Spagna*. Roma: Bulzoni (Letterature Iberiche e Ibero-Americane, 46).
- PÉREZ DE RIVAS, Andrés (1896), *Corónica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*, 2 ts. México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús.

- POOT HERRERA, Sara (2002), “Cien años de ‘teatralidad’”, en Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días, vol. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo xvii*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.
- PUIGDOMÉNECH, Helena (1997), “Introducción” a Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe. La mandrágora*. Madrid: Cátedra (Letras Universales, 20).
- QUIÑONES MELGOZA, José (1992), *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo xvi*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso (1998), *Sencilla narración, alegórico fiel trasumpto, dibujo en sombras y diseño escaso de las fiestas grandes con que satisfizo en poca parte al deseo, en la celebrada nueva feliz de haber entrado el rey nuestro señor, don Carlos segundo (que Dios guarde) en el gobierno...*, ed. Dalmacio Rodríguez Hernández, en *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 13) [1ª. ed.: México: Viuda de Bernardo Calderón, 1677].
- RAMOS SMITH, Maya (1990), *La danza en México durante la época colonial*. México: Alianza- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Los Noventa, 19).
- Ratio studiorum oficial 1599* [en línea], [México]: Consejo Operativo de Colegios Jesuitas de México, 2002. [“*Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*. Antverpiae apud Joan. Meursium, 1635, en 8º. (Se trata de una reedición de la publicada en Roma en 1616). Traducción: Gustavo Amigó, S. J. La presente versión ha sido revisada por el Dr. Daniel Álvarez, S. J.”]. Disponible en http://www.colsjmex.org/documentos/ratiostudiorumoficial.htm#A_B1 [fecha de consulta: 18 de noviembre de 2003]. Última actualización: 8 de septiembre de 2003.

- Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España. Año de 1602. Manuscrito anónimo del Archivo Histórico de la Secretaría de Hacienda* (1945), versión paleográfica del original, pról., notas y adiciones de Francisco González de Cossío. México: Imprenta Universitaria.
- RICH GREER, Margaret (2000), “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón 2*. Madrid: Istmo (Clásicos y Críticos, 162).
- RIPA, Cesare (2002), *Iconología*, 2 ts. Madrid: Akal (Arte y Estética, 8).
- RIVADENEYRA, Pedro, (1594), *Vida del padre Francisco de Boria, qve fve dvqve de Gandía, y después religioso, y tercero General de la Compañía de Iesvs*. Madrid: Viuda de P. M.
- (1788), *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano, para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Machiavelo, y los políticos de este tiempo enseñan*. Madrid: Oficina de Pantaleón Aznar.
- (2000), *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, ed. de Olalla Aguirre y Javier Azpeitia, selec. y pról. de Javier Azpeitia. Madrid: Lengua de trapo (Rescatados Lengua de trapo, 3).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1991), “Teatro de Minerva: prácticas parateatrales en el espacio universitario del Barroco”, en José María Díez Borque (dir.), *Espacios teatrales del barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*. Kassel: Reichenberger, 221-253.
- (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza (Alianza Forma, 132).
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1989), “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 224).
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio, (2001), “Mutaciones del teatro: la representación en Lima de *Amar es saber vencer* de Antonio de Zamora en

- las fiestas por la coronación de Luis I (1725)”, en José Pascual Buxó (ed.), *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2002), “Escritura femenina y representación del poder en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz (loa y comedia)”, en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (coord.), *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio (1998), *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 13).
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José (1973), “Representaciones en colegios de jesuitas y *El triunfo de los santos*”, en *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México: Secretaría de Educación Pública, 77-110 (SepSetentas, 101).
- ROMERO DE TERREROS, Manuel (1947), “Introducción” a Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena*. México: Imprenta Universitaria.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1999), “Espectáculos teatrales. Siglos de Oro”, en Andrés Amoros y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad, 66).
- (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad, 67).
- (2004), “La escena” [en línea]. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Disponible en http://www.seacex.com/documentos/011_la_escena.pdf [fecha de consulta: 3 de mayo de 2004].
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (1999), *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia).

- RUIZ MAYORDOMO, María José (1999), “Espectáculos de baile y danza. De la Edad Media al siglo XVIII”, en Andrés Amoros y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad, 66).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997), “Introducción: leer el texto-teatro”, en *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Castalia, 15-31.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1999), *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 455).
- SABIK, Kazimierz (1994), *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- SÁNCHEZ BAQUERO, Juan (1995), *Relación breve del principio y progreso de la provincia de Nueva España de la Compañía de Jesús*, en *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, pról. y selec. Francisco González de Cossío. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca de Estudiante Universitario, 73).
- SEBASTIÁN, Santiago (1995), *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Alianza.
- SHELLY, Kathleen y Grínor ROJO (1982), “El teatro hispanoamericano colonial”, en Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, t. 1. Época colonial*. Madrid: Cátedra, 319-352.
- SIRERA, Joseph Lluís (1986), “Las ‘comedias de santos’ en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en José Canet Vallès (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*. Londres: Tàmesis.
- (1991), “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universidad de Valencia, 55-76.
- (1997), “Un teatro para una nueva religiosidad: la *Historia de Santa Orosia* y los orígenes de la comedia de santos”, *Edad de Oro*, 16, 306-317.

- e Irene VALLEJO GONZÁLEZ (2002), “Comedia de santos”, en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia (Castalia Instrumenta, 9).
- SKINFILL NOGAL, Bárbara (2000), “Lecturas emblemáticas en una biblioteca jesuita de la Ciudad de México”, en Víctor Mínguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 477-497.
- SOLANO, Francisco (1994), *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TORRES, Nicolás de (1640), *Festín hecho por las Morenas Criollas de la muy noble, y muy leal Ciudad de México. Al recibimiento, i entrada de excellentísimo Señor Marqués de Villena, Duque de Escalona, Virrei desta Nueva España. Compvuesto por _____ y dedicado a Enrique Pacheco y Ávila, caballero de la Orden de Santiago, Capitán de la Guardia de su Excellencia, y Sargento mayor deste Reyno*. México: Francisco Robledo.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1951), “Prólogo” a Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 3. Autos sacramentales*. Madrid: Aguilar.
- Viage por tierra y mar del excellentísimo señor don Diego López Pacheco i Bobadilla, Marqués de Villena, i Moia, y Duque de Escalona. Aplausos y festejos a su venida por virrei desta Nueva España. Al excellentísimo señor don Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares, Duque de San Lúcar la Mayor, Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de Jesús (1641)*. México: Francisco Robledo.
- WARDROPPER, Bruce (1983), “Las comedias religiosas de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, t. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ZAMBRANO, Francisco (1965), *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México, t. 4. Siglo XVII (1600-1619)*. México: Jus.

ZAPATA, Teresa (2000), “Introducción. Caracteres generales de las entradas reales”, en *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleáns. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid: Madrid Fusión-Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 21-32.

Zodiaco regio, templo político al excellentísimo señor Don Diego López Pacheco, Cabrera, y Bobadilla [...] consagrado por la santa Yglesia Metropolitana de México como a su Patrón, i Restaurador. Dibviado en la hermosa fábrica del Arco Triumphal, que levantó a su entrada, i dedicó a su memoria. Compuesto por un religioso de la Compañía de Jesús [1641]. S. p. i. [1ª. ed.: México: Francisco Robledo, 1640.