

Isabel Sainz Bariáin

Poder, fasto y teatro:

la *Comedia de san Francisco de Borja* (1640),
de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo



Prólogo de
Miguel Zugasti

40

AMÉRICA SIN NOMBRE

Poder, fasto y teatro:
la *Comedia de san Francisco de Borja* (1640),
de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo

ISABEL SAINZ BARIÁIN

Poder, fasto y teatro:
la *Comedia de san Francisco de Borja*
(1640), de Matías de Bocanegra, en su
contexto festivo

Prólogo de Miguel Zugasti

Cuadernos de *América sin Nombre*

Cuadernos de *América sin Nombre*

Nº 40

DIRECTORA:

Carmen Alemany Bay

SECRETARIA:

Eva Valero Juan

COMITÉ CIENTÍFICO:

Beatriz Aracil Varón

Miguel Ángel Auladell Pérez

Claudia Comes Peña

Teodosio Fernández Rodríguez

José María Ferri Coll

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa M^a Grillo

Ramón Lloréns García

Francisco José López Alfonso

Remedios Mataix Azuar

María Águeda Méndez

Nelson Osorio

José Rovira Collado

José Carlos Rovira

Mónica Ruiz Bañuls

Víctor Manuel Sanchis Amat

Francisco Tovar Blanco

Abel Villaverde Pérez

SECRETARÍA TÉCNICA:

Alexandra García Milán

DISEÑO EDITORIAL:

Pedro Mendiola Oñate

Los cuadernos de *América sin Nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente* (Francisco de Goya, 1788).

© Isabel Sainz Bariáin

© Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.B.N.: 978-84-16724-87-1

Depósito Legal: A 712-2017

Composición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	11
PRÓLOGO	13
1. UNA APROXIMACIÓN TERMINOLÓGICA	19
1.1. CONCEPTO DE FIESTA.....	19
1.2. FIESTA Y PODER	24
1.3. FIESTA TEATRALIZADA Y TEATRO EN LA FIESTA	26
2. LA ENTRADA: UNA FIESTA CIVIL	31
2.1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA CEREMONIA DE ENTRADA	31
2.2. LA ENTRADA EN NUEVA ESPAÑA	34
3. LA ENTRADA EN NUEVA ESPAÑA DE DIEGO LÓPEZ PACHECO (1640)	43
3.1. DIEGO LÓPEZ PACHECO: APUNTES BIOGRÁFICOS	43
3.2. GUTIÉRREZ DE MEDINA Y LA RELACIÓN DEL VIAJE DEL MARQUÉS DE VILLENA	46

3.3. LA EMBLEMÁTICA EN TORNO AL VIRREY LÓPEZ PACHECO	52
4. MATÍAS DE BOCANEGRA, AUTOR NOVOHISPANO	57
4.1. BIOGRAFÍA	57
4.2. OBRA	59
4.3. CONFLICTOS Y CERTEZAS	65
5. EL FESTEJO JESUITA DEL COLEGIO MÁXIMO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO	73
5.1. ROMANCE CANTADO	76
5.2. LOA	77
5.3. COMEDIA	79
5.4. TOCOTÍN	87
5.5. PANEGÍRICO LATINO	91
5.6. PARTE TERCERA DE LOS APLAUSOS Y FIESTAS	92
6. LA <i>COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA</i>	95
6.1. GÉNERO: COMEDIA HAGIOGRÁFICA	95
6.1.1. INFLUENCIA DE LA COMEDIA DE BANDO- LERS EN LA PIEZA DE BOCANEGRA	105
6.2. FUENTES HISTÓRICAS Y LITERARIAS	108
6.2.1. HECHOS HISTÓRICOS: BIOGRAFÍA DE SAN FRANCISCO DE BORJA	108
6.2.2. FUENTES HISTÓRICAS SOBRE LA VIDA DEL SANTO-DUQUE	115
6.2.3. LA FUENTE PRINCIPAL DE BOCANEGRA: RIBADENEYRA	125
6.2.3.1. <i>EL GRAN DUQUE DE GANDÍA</i> : INFLUENCIA O NO	134
6.3. ESTRUCTURA DE LA OBRA	136
6.3.1. SINOPSIS MÉTRICA	146

7. ESTUDIO TEXTUAL.....	149
7.1. SIGLO XVII: EDICIONES DEL <i>VIAJE DEL MARQUÉS DE VILLENA</i>	149
7.2. DOS EJEMPLARES DEL FESTEJO JESUÍTICO DE 1641	156
7.3. CRONOLOGÍA INTERNA ENTRE HL Y NY....	161
7.4. EDICIONES DEL SIGLO XX.....	163
8. CRITERIOS DE EDICIÓN.....	167
BIBLIOGRAFÍA	169
ABREVIATURAS	185
EL FESTEJO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS (18 DE NOVIEMBRE DE 1640)	187
ADICIÓN A LOS FESTEJOS QUE EN LA CIUDAD DE MÉXICO SE HICIERON AL MARQUÉS MI SEÑOR, CON EL PARTICULAR QUE LE DEDICÓ EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS	189
ROMANCE CANTADO	199
LOA	201
ACTO PRIMERO	207
ACTO SEGUNDO.....	267
ACTO TERCERO	319
COPLAS DEL TOCOTÍN.....	373
PANEGYRIS PRO INGRESSU MARCHIONIS IN COLLEGIUM CRISTIFERUM.....	377
PANEGÍRICO POR EL INGRESO DEL MARQUÉS EN EL COLEGIO (TRADUCCIÓN)	391
PARTE TERCERA DE LOS APLAUSOS Y FIESTAS QUE SE HICIERON AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE VILLENA, EN SU VENIDA POR VIRREY DESTA NUEVA ESPAÑA.....	401
LISTADO DE VARIANTES.....	415
ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS	423

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el resultado de la revisión y corrección de mi tesis doctoral, defendida en octubre del 2015. Me gustaría que constara mi gratitud tanto a la Universidad de Navarra como al Ministerio de Economía y Competitividad porque a lo largo de estos cinco años de trabajo, la investigación se benefició de mi integración en dos proyectos de investigación que la arroparon para su desarrollo. Ambos proyectos, dirigidos por el Dr. Miguel Zugasti, son: «Teatro y fiesta en el Siglo de Oro: España y América», financiado por el Plan de Investigación Universidad de Navarra (PIUNA: referencia 11328402; años 2013-2014); y «Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVII)», financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación (MINECO: referencia FFI2013-48644-P; años 2014-2015).

Querría agradecer en especial a los miembros que juzgaron mi tesis doctoral, los doctores María Caballero Wangüemert, George C. Peale, Beatriz Carolina Peña, José Javier Azanza y María Carmen Pinillos. Me dedicaron su tiempo y ofrecieron sugerencias y correcciones que han contribuido a que el resultado sea mejor. También deseo dejar constancia

de gratitud a mi director de tesis, el Dr. Miguel Zugasti, por el tiempo que ha dedicado y las correcciones que ha realizado. Debo extender mis agradecimientos a él y a la doctora Beatriz Carolina Peña por facilitarme los dos ejemplares que he manejado para mi edición, ya que al encontrarse ambos en EE.UU. me era imposible acceder a ellos. Por otra parte, quiero expresar mi más sincera gratitud al Dr. José B. Torres por su inestimable ayuda en la revisión de la traducción del panegírico latino.

Para concluir, me gustaría dar las gracias a mis compañeros y amigos por ser un apoyo constante a lo largo de estos años, sobre todo Joseba. Dejo a mi familia para el final: a mis padres, Julio y María Luisa; a mis hermanos, Eduardo, Marta y Elena; a mis tíos Cándido, Carmen y Ángeles. ¡Gracias! A todos vosotros os dedico este trabajo.

PRÓLOGO

El 22 de enero de 1640 se emitieron tres Reales Provisiones por las cuales don Diego López Pacheco recibía el triple nombramiento de virrey y capitán general de Nueva España, además de presidente de la Audiencia de México. Este personaje, noble de primera clase, emparentado con la casa real española (y también con la portuguesa, para su desgracia, lo cual marcó su cese fulminante de todos los cargos en 1642 por sospechas de lusofilia), ostentaba los títulos de VII duque de Escalona, VII marqués de Villena, IX marqués de Moya, VII conde de Xiquena y X conde de San Esteban de Gormaz (entre otros títulos menores que sería largo enumerar). En breve plazo organizó la partida hacia México con su comitiva, pues el 10 de marzo ya sale de Escalona (provincia de Toledo) y se dirige al Puerto de Santa María, atravesando tierras de La Mancha y Andalucía. El 21 de abril zarpan del Puerto de Santa María e inician la travesía del Atlántico, arribando al puerto de San Juan de Ulúa el 24 de junio. Quedaba un último tramo, de nuevo por tierra, que les llevaría por el camino real desde Veracruz hasta Ciudad de México, tocando en ciudades tan importantes como Tlaxcala, Puebla o Cholula. La

solemne entrada en la capital del virreinato se produjo el 28 de agosto de 1640 (día de san Agustín) a las tres de la tarde.

Contamos con una detallada relación de todo el trayecto al cuidado de Cristóbal Gutiérrez de Medina, capellán y limosnero mayor del virrey, autor del *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena* (México, en la imprenta de Juan Ruiz, 1640). Por este y otros testimonios documentales sabemos que la sociedad novohispana se aprestó a recibir al nuevo virrey con unos agasajos que fueran dignos de su alta nobleza, brindándole fiestas y recepciones en todas las etapas del itinerario que une Veracruz con Ciudad de México. Llegados a la capital, los fastos celebrativos se prolongaron hasta fines de noviembre, de modo que ¡durante más de cinco meses! se corrieron toros, cañas y alcancías, hubo arcos triunfales, desfiles de cuadrillas a caballo, mascaradas o encamisadas, colaciones, luminarias... El teatro, máximo exponente de la diversión popular de la época, no se quedó al margen de tan magnas celebraciones, pues se le ofrecieron varias loas, comedias, diálogos, tocotines, mitotes y danzas que expresaban el regocijo y pleitesía de los naturales ante el recién llegado.

Los dos eventos que pusieron el broche final a la bienvenida del virrey acaecieron en el mes de noviembre: el día 18 don Diego López Pacheco fue recibido por los jesuitas en su Colegio de S. Pedro y S. Pablo, y el 27 del mismo mes el cabildo de la ciudad le homenajeó con unas fiestas de toros, cañas y alcancías, cuya poética descripción corrió a cargo de María de Estrada Medinilla: *Fiestas de toros, juego de cañas y alcancías que celebró la nobilísima Ciudad de México a veinte y siete de noviembre deste año de 1640* (texto de rareza extrema que durante siglos se dio por perdido y que lo rescaté del olvido en 2013).

El libro de Isabel Sainz Bariáin que aquí prologo, *Poder, fasto y teatro: la «Comedia de san Francisco de Borja» (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo*, reconstruye, analiza y edita al detalle los festejos celebrados en México el 18 de noviembre a instancias de la Compañía de Jesús. Este trabajo fue el resultado de una tesis doctoral que se defendió en Pamplona el 6 de octubre de 2015 y que tuve el honor de dirigir. Tesis que se integró en el marco de sendos proyectos de investigación subvencionados por la Universidad de Navarra (*Teatro y fiesta en el Siglo de Oro: España y América*: PIUNA, referencia 11328402) y por la Subdirección General de Proyectos de Investigación (*Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVII)*): MINECO: referencia FFI2013-48644-P). En el nombre de la autora y en el mío propio agradecemos a ambas instituciones el apoyo prestado, pues sin tales ayudas hubiera resultado mucho más difícil arribar a buen puerto.

La *Comedia de san Francisco de Borja*, escrita por el jesuita Matías de Bocanegra en la Nueva España de 1640, fue redescubierta por José Juan Arrom en 1953 y luego editada por él mismo, en colaboración con José Rojas Garcidueñas, en 1976, en un volumen titulado *Tres piezas teatrales del virreinato* (México, Universidad Nacional Autónoma de México). Una nueva edición, al cuidado de Elsa Cecilia Frost, salió en 1992 en el volumen V de la prestigiosa serie *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. Teatro profesional jesuita del siglo XVII* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), localizable asimismo en versión electrónica en los portales de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y de la Biblioteca Virtual Universal. Todas estas ediciones se basan en el ejemplar descubierto por J. J. Arrom en la New York Public Library.

La investigación de Isabel Sainz Bariáin nos encamina hacia un panorama textual más rico, pues al conocido ejem-

plar neoyorkino agrega otro más localizado en la Huntington Library de San Marino, California. No son ejemplares idénticos, pero sí muy parecidos y complementarios (impresos a plana y renglón), fechables ambos en 1641. La joven doctora coteja estos dos ítems y obtiene como resultado un texto más depurado y completo del que hasta ahora disponíamos: resuelve erratas, aclara pasajes dudosos e ilumina el sentido de algunas voces o expresiones difíciles, todo ello merced a una extensa batería de notas a pie de página que pone al servicio de un lector medio del siglo XXI. Como antesala a su edición, la autora ofrece un extenso estudio del contexto celebrativo que abrazó la llegada del virrey a México, las particularidades del fasto civil, la posición de Matías de Bocanegra en el mapa literario de la época, las fuentes que siguió para componer la comedia, su adscripción al género hagiográfico, análisis estructural, estilístico, etc., etc.

A resaltar que desde las ediciones de Arrom-Rojas Garcidueñas (1976) y Frost (1992) contábamos con los versos de la *Comedia de san Francisco de Borja*, en tres jornadas, precedidos de una loa y sucedidos por las coplas de un mitote o tocotín que allí mismo hicieron los niños del colegio jesuita «a la usanza de los indios». Obvia decir que el presente libro contiene todos estos elementos ya conocidos, pero he de resaltar que Isabel Sainz Bariáin añade nuevos materiales que hasta ahora no habían sido incorporados a la cadena textual por la crítica especializada, y que en su conjunto nos brindan una idea más cabal del magno espectáculo barroco (un festejo teatral completo) con que la Compañía agasajó al virrey Diego López Pacheco. Estos materiales novedosos son:

- *La Adición a los festejos que en la Ciudad de México se hicieron al Marqués, mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús.*

- Un romance cantado que antecedió a la loa.
- El *Panegyris pro ingressu Marchionis in Collegium Christiferum*, escrito en hexámetros latinos, que se publica junto a su oportuna traducción al castellano.
- La *Parte tercera de los aplausos y fiestas que se hicieron al excellentísimo señor Marqués de Villena*, que sirve de remate a todo el festejo.

He aquí, pues, una tesis doctoral en su más pura esencia, que parte de un estado de la cuestión bien conocido para dar un salto cualitativo con el acopio de nuevos textos y documentos sacados del olvido de los anaqueles, en este caso de la Huntington Library (San Marino, California, USA). El resultado es este libro que tienes –discreto lector– entre tus manos, que supone un decisivo avance en el conocimiento de la vida y obra de Matías de Bocanegra, y muy en particular de la *Comedia de san Francisco de Borja* (la única que escribió), representada en la Ciudad de México el 18 de noviembre de 1640, en un depurado contexto festivo mediante el cual la Compañía de Jesús desea impresionar al virrey recién llegado, mostrándole el nivel cultural y artístico que han alcanzado en el virreinato de la Nueva España.

Miguel Zugasti
TriviUN - Universidad de Navarra

I
UNA APROXIMACIÓN TERMINOLÓGICA

I.1. CONCEPTO DE FIESTA¹

Para estudiar y definir este concepto es imposible pasar por alto el nombre de Josef Pieper, quien ha ofrecido una de las definiciones más exitosas hasta el momento. El filósofo alemán definía la *fiesta* como una ruptura del ritmo cotidiano (11). El primer paso que da en el intento de explicar qué es la fiesta es compararla con el día de trabajo. Según Pieper, el trabajo es aquello que el ser humano siempre ha considerado como lo habitual en su día a día y que realizarlo supone un esfuerzo. Este esfuerzo no se ejerce por amor al arte, sino que en realidad nos ayuda a subsistir, es decir, lo realizamos para poder intercambiar bienes. Sin embargo, el esfuerzo que supone una celebración colectiva no nos repercute en lograr un beneficio material. Por lo tanto, convertimos así el día de

1 En este trabajo se analizarán y estudiarán las fiestas públicas, dejando a un lado las celebraciones privadas, ya que implicaban a un grupo reducido y el tema es tratado desde un punto de vista social de la fiesta, entendiéndola como aglutinadora de todo un conjunto de personas que participa de ella.

descanso y festivo en algo extraordinario. Tenemos dos conceptos complementarios en la vida humana, el uno sin el otro carecería de sentido, ya que una sociedad equilibrada no puede prescindir de ninguno de ellos.

Sin embargo, hay un aspecto en la teoría de Pieper que debe destacarse. Me refiero a que, para él, la fiesta no solo es una mera contraposición al trabajo, sino que además debe llevar implícito un sentir colectivo de felicidad. Es decir, no toda celebración es una fiesta, ya que ésta se entiende dentro de una alegría común. De este modo, se puede delimitar un poco el término, ya que se excluirían celebraciones colectivas, pero de índole distinta y que se caracterizan por un sentir colectivo ajeno a la alegría. Por ejemplo, cuando en la sociedad barroca se celebraron exequias reales, el despliegue económico y social no era menor que en otros acontecimientos civiles. Al contrario, eran actos solemnes y lujosos. Si bien es cierto, el carácter de estas celebraciones era de luto, por lo que no puede considerarse como un hecho festivo, pero sí como una ruptura de la cotidianeidad, pues al fin y al cabo sí son celebraciones que involucran a toda la sociedad.

Por su parte, María Teresa Pascual Bonis también propone el aspecto lúdico como motor de la fiesta, lo cual se relaciona con la tesis de Johan Huizinga, en su memorable *Homo ludens*, quien afirma que es propio a la naturaleza humana —y no solo humana— la necesidad de jugar. El juego es una actividad voluntaria que sirve de escape ante lo cotidiano. Otra de las características de la acción de jugar es que se realiza en un tiempo y espacio delimitados creando un orden propio. Edison Gastaldo explica que:

Para él [Huizinga], la forma esencial del juego ha presidido, desde los orígenes, todas las manifestaciones más importantes de la cultura humana, en particular los hechos considerados

más «serios», como los ritos religiosos o los tribunales. Y, en efecto, en todos los ritos, celebraciones, ceremonias, fiestas y momentos «importantes» de una sociedad se pueden encontrar los mismos elementos de límites espacio-temporales, participación voluntaria y reglas inflexibles (aunque tácitas, como las de la «etiqueta»). Así, siguiendo el argumento de Huizinga, sí estamos de acuerdo que no podemos decir que «todo es juego», también es importante reconocer que un «espíritu del juego» impregna muchos de los elementos más importantes de cualquier sociedad, en todos los períodos históricos conocidos. (4)

Por lo tanto, los fastos son una consecuencia más de esta cualidad intrínseca del ser humano. Pascual Bonis fusiona la teoría del juego con la búsqueda del placer que proponía Pieper y asegura que:

Ese juego conlleva la búsqueda de un espacio y un tiempo que se transformará en la medida en que los participantes actúen bajo unas normas libremente aceptadas con el único fin de subvertir la rutina diaria. Es esta subversión la que proporciona el deseado placer. (447)

Es más, propone para apoyarlo la definición de Heers, quien asegura que la fiesta es, ante todo, diversión —y a menudo gratuita— para romper el curso del trabajo (6-7).

En nuestra propuesta para lograr una definición de fiesta se afirma que es una ruptura de la vida cotidiana que implica un esfuerzo colectivo, llevado a cabo para obtener un resultado gratificante y que mueve a una felicidad momentánea. Todo lo que no lleve implícita esta felicidad será considerado como celebración.

Si la fiesta es la ruptura de la cotidianidad en un tiempo y espacio concretos, cabe pensar que se trate de un obje-

to de gran valor para acercarse al estudio de una sociedad, en tanto en cuanto traduce simbólicamente sus relaciones políticas, sociales, y exhibe, como producto cultural, todo un programa de ideas y creencias a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes, desde el vestuario a la arquitectura escénica o la escultura de carácter efímero, desde la música y la danza a la pintura y la literatura. (Ferrer Valls 27)

Estas palabras que definen la fiesta como producto cultural entroncan con la idea de Josef Pieper que decía que toda comunidad humana ha sentido la necesidad de festejar. De hecho, abre su obra con la afirmación que sentencia que existen «cosas que no pueden tratarse suficientemente si no se habla al mismo tiempo de la totalidad del mundo y la existencia humana» (11). De este modo iguala el tema de la fiesta a los grandes universales como el amor y la muerte.

La sociedad barroca es, en efecto, muy dada a la fiesta y muy efectista en su realización. Las ciudades se convierten en espacios festivos por motivos religiosos o civiles con bastante asiduidad. De hecho, un autor como Defourneaux es tajante al decir que: «Todo es motivo para fiestas, y algunos años ocurre que el número de días festivos, incluyendo los domingos, excede al de los días de trabajo» (125-126). La afirmación quizá sea un tanto exagerada, pero refleja este gusto por lo festivo de una sociedad como la de los Siglos de Oro. Isabel Cruz de Amenábar da un paso más y considera que lo cotidiano «no se vivía solamente con fiestas sino entre fiestas» (27). José Deleito y Piñuela defiende esta misma postura, ya que su célebre obra *... también se divierte el pueblo* comienza con una aseveración muy dura sobre el pueblo español al que juzga de carácter bullicioso, poco trabajador y poseedor de una devoción mal entendida, rasgos que contribuyeron a aumentar los días de fiesta «de tal

suerte que algún año los de labor sólo llegaron a ciento» (11) —este pensamiento corrobora lo expuesto por Defourneaux. Es más, asegura Deleito y Piñuela que pocas veces un pueblo ha disfrutado de tanto jolgorio a pesar de escasear los motivos, al encontrarse sumido en una profunda crisis. La obra se centra en la corte de Felipe IV, que caracteriza como «frívola, regocijada, abúlica y sacra majestad» (7).

Esta sensación de excesiva ociosidad en la vida barroca es una constante en los estudios al respecto de la fiesta. No obstante, en mi opinión, la fiesta puede ser una válvula de escape tan necesaria en un período histórico en el que la crisis impregnaba las vidas cotidianas, por lo que considero las palabras de Deleito y Piñuela demasiado duras. Para Pascual Bonis hay que rendirse a la idea de que «la fiesta existe, crece, se multiplica y está presente en todos los momentos de la vida y la muerte, organizada por los diversos estamentos sociales desde los más elevados a los más populares ya sean laicos o religiosos» (448). Como vemos, permanece la idea de la fiesta como aglutinadora de una sociedad. Para Díez Borque:

En el universo celebrativo del Barroco español —apoyado en las funciones de aparentar y del desbordamiento espectacular en arte y vida— pueden distinguirse, netamente, las fiestas emanadas del poder político, en su vertiente pública y privada, y las del poder religioso, en su vertiente ritual y de ostentación, de las fiestas genuinamente populares que, aunque casi siempre con causa religiosa, se desbordan hacia los plurales espacios lúdicos de lo profano. (11)

Estas palabras dejan claro el universo festivo de esta sociedad. Además, clasifica la tipología festiva que nos encontraremos en esta época, ya que se puede dividir el conjunto celebrativo en fiestas religiosas o civiles. Para el mismo

autor el poder es el que genera una variada gama de fiestas para exhibirse, promocionarse y ostentar (11). Está claro que este tipo de exhibiciones colabora a la hora de crear una imagen de autoridad y poder.

1.2. Fiesta y poder

Es evidente que la relación con el poder es por tanto inseparable. De ahí que la fiesta no sea solo una válvula de escape, como aseguraba en el epígrafe anterior, sino también un mecanismo para crear una imagen de poder que cifre su conservación (Ferrer Valls 27). Para José Antonio Maravall la fiesta pública barroca posee como objetivo la ostentación casi más que la diversión (85). Se habla de asombrar, sorprender. La espectacularidad impregna la vida en el siglo XVII y por supuesto se refleja en estas manifestaciones públicas tan dadas a lo espectacular. La fiesta se llena de arquitecturas efímeras, luminarias, decoraciones y mucho colorido. Las calles son transformadas con el fin de admirar. Teresa Ferrer afirma que:

El gusto por lo asombroso, por lo maravilloso, por el artificio, encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan «suspender» al público, utilizando un término de la época, dejarlo absorto con lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de este tipo de acontecimientos. (27)

En realidad, esta ostentación de la que se hace gala en la cultura barroca tiene su justificación en la necesidad de velar por la reputación y autoridad del soberano (García García 116). Este autor trae a colación la empresa xxxi de Saavedra Fajardo, cuyo lema reza *extimatione nixa* —‘apoyada sobre

la reputación' —, y que se explica al afirmar que «lo suntuoso también de los palacios y su adorno, [...] y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad» (*Empresas políticas* 211)². Es decir, la fiesta es una gran ayuda a la hora de generar una imagen del poder real, ya que cada acto celebrativo público es el momento propicio para labrarse esta imagen a través del arte.

Cabe destacar el papel primordial de esta labor, pues la monarquía española era prácticamente invisible para el pueblo. Esta lejanía servía para mantener la dignidad y el respeto, ya que solo ciertas figuras de la alta nobleza gozaban del privilegio de servirle en la intimidad de la corte. Como bien apunta Iván Escamilla González, esta supuesta invisibilidad del monarca cumplía una función política reseñable puesto que solo unos pocos nobles lo atendían y podían comunicarse de manera directa con él. Las consecuencias de este sistema afloran cuando este círculo que rodea al monarca es ocupado por personas que pueden influir en el rey. De hecho, los cargos públicos eran ocupados por parientes o amigos de estas personas, logrando una influencia demasiado poderosa. Este panorama nos hace ver cómo era la corte española en la época de los Austrias, lo que ayudará en el contraste con el virrey en Nueva España.

Sin embargo, es importante mantener esta imagen de solemnidad y autoridad ante el pueblo. Eran contadas las ocasiones en las que la monarquía aparecía en público y solía ser durante «los festivales religiosos más importantes, como los de Semana Santa, o en eventos como los autos de fe inquisitoriales en el impresionante escenario de la plaza Mayor de Madrid» (Escamilla González 375). Esta ausencia

2 El ejemplar que manejo se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/3470. El título exacto de la obra es *Idea de vn príncipe político christiano: rapresentada [sic] en cien empresas*.

contribuía a reforzar el carácter sagrado de la monarquía, así como la imagen de piedad que se le atribuía (Escamilla González 375).

Por su parte, el viaje del virrey por los territorios americanos era una ocasión perfecta de exhibición de lujo y poder. Desde que desembarcaba hasta que llegaba a su destino para ocupar el puesto, era homenajeado a lo largo del trayecto con grandes fastos. El virrey permanecía visible prácticamente todo el viaje y era necesaria esta visibilidad, ya que era la única manera de mostrar sin pudor su autoridad sobre los habitantes. Ante la lejanía del monarca, debían sentir muy cerca su autoridad a través de su representante, por lo que no podían escasear a la hora de mostrarlo.

1.3. Fiesta teatralizada y teatro en la fiesta

En primer lugar, hay que entender que aquello que pensamos como teatro puede que no lo fuera en el siglo xvi y viceversa. Para Hugo Hernán Ramírez, aunque nos transporta al México de la época de los conquistadores, en las fiestas «no se representa ninguna actividad que pueda ser calificada completamente como teatro, pero lo teatral está presente, aunque de forma virtual en muchas actividades» (30). Esta teatralidad de la que hace gala el estilo barroco no escapa a nadie, ya que suele asociarse esta época con lo espectacular, lo artificioso (ver también, Alberro «Imagen y fiesta»). Se puede hablar incluso de un estilo de vida teatral.

Si nos proponemos definir el término *teatro* nos encontraremos con un gran número de propuestas y descripciones. Desde su origen hasta nuestros días tanto el referente como su significado han ido modificándose y adaptándose a las distintas épocas y necesidades. De hecho, no podemos explicar el escaso teatro medieval con las mismas características

que definen el grecolatino o el teatro contemporáneo. Para nuestro estudio el término se delimita dentro de un espacio y un tiempo concretos, al cual nos aferramos para ir concretando el desarrollo del capítulo que tiene como fin último introducir al lector en el análisis de una obra teatral dentro de un festejo novohispano. De esta manera, hablaremos de teatro, sí, pero centrándonos en el virreinato de la Nueva España y las características que configuran tanto el teatro como la teatralidad de sus espectáculos festivos.

En el número 58 del *Bulletin of the Comediantes*, Carlos Jáuregui y Edward H. Friedman despliegan una serie de propuestas para definir el teatro colonial. La propuesta se fundamenta en argumentos de autoridad tomados de los especialistas cuyos trabajos componen el volumen. En cualquier caso, me parece ilustrativo del panorama con el que nos encontramos para trabajar el concepto de teatro de la época colonial:

La noción de *teatro* se refiere a una vasta serie de asuntos, espacios, textos y prácticas discursivas, y a distintas instancias de producción, representación y consumo cultural; teatro es, entonces, el *locus escénico* en su despliegue arquitectónico y plástico (Michael Schuessler); *espectáculos callejeros y rituales públicos* de celebración y renovación del poder virreinal (Judith Farré Vidal); una *actividad pedagógica* de traducción plástica de las escrituras, de la *propaganda* de las órdenes religiosas y de acompañamiento de los festejos sacros (Schuessler, Dalia Hernández); una forma de *instrucción* política usada por los conventos no sólo para recibir sino para instruir a las autoridades peninsulares sobre las complejidades político-sociales del virreinato (Frederick Luciani); la compleja *actividad profesional y empresarial* que involucra a actores, directores, compañías de comediantes y al público (Margarita Peña); y también,

loas, entremeses, comedias, óperas y otras obras dramáticas (José Ruano de la Haza, Luis Fernando Restrepo, Jerry Williams y Juan Vitulli). (9-10)

Como vemos, las posturas de Farré Vidal («Espectáculos») y Luciani («Criminalidad») están orientadas hacia el virreinato y contemplan la función socio-política del teatro colonial. Ya se ha hecho referencia a la importancia que en los festejos obtenía la figura virreinal, representante máximo del poder monárquico en Nueva España. La monarquía y su representante necesitan afianzar su autoridad a través del uso de una imaginería puesta al servicio del poder para proyectar una imagen del mandatario de alta dignidad. A imitación de lo que en la península podía ocurrir con la imagen de la monarquía. Es más evidente en este sentido el enfoque político que Luciani otorga al teatro colonial (en todas las obras citadas en la bibliografía se comprueba). Volveremos a su teoría al adentrarnos en el mensaje de la *Comedia de san Francisco de Borja*, del P. Matías de Bocanegra, pero aprovecho para subrayar la intención propagandística que el autor observa en aquellas manifestaciones lúdicas públicas. Es evidente que la eficacia del teatro —y del arte en general— para la difusión propagandística es indudable, como atestiguan innumerables ejemplos a lo largo de la historia. En el caso del uso del teatro panegírico para honrar la figura virreinal deja claro la función propagandística de la literatura y su vinculación con el poder (ver Farré Vidal «Teatro y poder»).

Comparto su postura, pero me permitirá una breve digresión, para aclarar el objetivo del mensaje político. Este afán novohispano —y no solo novohispano— por manifestar un mensaje político no quiere significar una postura subversiva con el orden social establecido en el virreinato. Si bien se puede aprovechar una oportunidad única para hablar a las

claras sobre intereses políticos, se busca un beneficio o una reflexión, pero no el cambio social. Esas ideas son muy posteriores al momento histórico que abarca mi estudio.

Dicho esto, debemos preguntarnos por qué el teatro sirve como instrumento político. La respuesta es casi evidente: el texto posee un receptor inmediato que dará fuerza a las palabras que contenga. En esta ocasión cumple con la función de manifestar un mensaje destinado a un delegado del poder que llegará sin intermediarios hasta el receptor pretendido. Tal es el caso de la *Comedia de san Francisco de Borja*, donde se expresa un mensaje concreto al marqués de Villena. No es el único caso, ni el más evidente. Un ejemplo muy llamativo es el del entremés que las monjas de San Jerónimo dedicaron al virrey novohispano Agustín de Ahumada y Villalón (1756), marqués de las Amarillas (Luciani, «Criminalidad», 141-153)³. A través del mencionado entremés se pretende llegar al virrey y transmitirle los problemas y conflictos que encontrará en su gobierno. En la representación se encontraba presente tanto el virrey como su corte.

El papel del público es definitivo en el éxito de una obra. Para Mukarovsky el público adquiere un papel totalizador, ya que el mensaje dramático está dirigido a él. Incluso debemos pensar en todos los pasajes que los actores apelan directamente al auditorio. En las comedias del Siglo de

3 En el festejo que las monjas del convento de San Jerónimo dedicaron al virrey novohispano en 1756 destaca el entremés. Esta pieza que posee rasgos propios del barroco y del género sobresale porque transcurre en la Plaza Mayor de México. En él se observan los conflictos típicos entre personajes —aunque Luciani deja en claro que «también hay elementos que reflejan contextos más específicos, arraigados en la realidad de México: las tensiones raciales entre los personajes» (143)— que se solucionan mediante la aparición en la obra de un virrey. De manera casi milagrosa todo queda en paz. Está claro que se trata del espejo ejemplarizante al que el marqués de las Amarillas debe mirar.

Oro es muy habitual el empleo de apartes, sobre todo en boca del gracioso —que en numerosas ocasiones convierte al público en su cómplice— aunque no es exclusivo. Este recurso refuerza los lazos de comicidad entre el espectador y los actores. En cualquier caso, el papel que desempeña el público es inestimable para la transmisión del texto. Tanto mayor será la repercusión, si el destinatario del mensaje es además un ente político y a quien se dirige el mensaje —sutil o no— de la obra.

2.1. Origen y evolución de la ceremonia de entrada⁴

La entrada triunfal barroca es un tipo de ceremonia cívica que celebra y festeja el recibimiento que una determinada ciudad brinda a un personaje ilustre, como puede ser un monarca, príncipe, virrey, obispo, etcétera. Para la ciudad en concreto, esta fiesta es muy importante, pues le da cierta notoriedad y prestigio. Ante la llegada de estos ilustres personajes toda la ciudad se engalana para disfrutar de un amplio número de actos públicos que van desde el desfile hasta los juegos, mascaradas, teatro, etcétera.

4 Sobre el origen y desarrollo de la entrada triunfal véase Chiva Beltrán, 2012. En el capítulo primero, dedicado a la historia de las entradas triunfales, desarrolla la evolución desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna. En el presente capítulo, sintetizo en gran medida lo expuesto por él mediante el cuadro de la página siguiente. También recomiendo: Bringmann; Ferrer Maestro; Versnel.

Un momento festivo que consigue reunir «tres palabras o conceptos vitales para entender las entradas triunfales y casi todas las tipologías ceremoniales que surgirán en Europa y América desde el Renacimiento: arte, fiesta y poder» (Chiva Beltrán 15).

Desde su origen, el *triumphus* romano, la entrada triunfal ha evolucionado considerablemente hasta llegar a la barroca —quizá sea el momento culmen del esplendor que pudieron alcanzar—, pero mantiene unas constantes a lo largo de toda la historia. Por un lado, la protagonista de este tipo de ceremonia es ante todo la ciudad. Se engalana para recibir a una figura importante y es el centro cultural en el que se desarrolla la fiesta. Por otro, este tipo de celebración está marcada por una jerarquía social. En cada época, a pesar de los cambios en el orden social, cada estrato tiene una participación concreta en las celebraciones colectivas, siguiendo un orden riguroso.

A continuación, expongo las características fundamentales de la entrada según la época en este cuadro-resumen:

<p>Época romana</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se homenajea a un <i>general victorioso</i> que entraba con sus tropas a Roma. 2. El elemento central es el <i>desfile</i>; recorre los <i>recintos sagrados</i> siguiendo un protocolo propio.
<p>Edad Media</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Irrumpe una nueva religión: <i>el cristianismo</i> con un nuevo <i>calendario litúrgico</i>: marcará las fechas de las celebraciones (vida de Jesucristo).

<p><i>Alta Edad Media</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Primer intento de entrada triunfal: rudimentaria y encorsetada. <ol style="list-style-type: none"> a. Simbología: la entrada de Cristo a Jerusalén (Mt. 21, 1-11⁵). 2. Las entradas comenzaban en los extramuros de la ciudad. 3. El rey jura acatar y defender los derechos de la ciudad.
<p><i>Baja Edad Media</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Los fastos van siendo cada vez más complejos (s. XIV). 2. La iconografía es más compleja: alegorías de personajes bíblicos, mitológicos e históricos.
<p>Renacimiento</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se unen dos tradiciones: clásica y medieval. 2. Mirada al mundo clásico: recuperación del ceremonial romano. 3. Permanecen el juramento del rey y las alusiones al cristianismo. 4. La iconografía medieval da paso a las imágenes renacentistas. 5. Surge en el desfile la formación militar en valla que rompe la unión monarca-pueblo.

La fiesta barroca es ante todo efectista, espectacular y sorprendente. En medio de esa estética recargada debemos

5 El pasaje narra cómo Jesús se encontraba en Betfagé, cerca del Monte de los Olivos, cuando envía a dos discípulos a por una burra que encontrarán atada en la primera puerta. Una vez conseguida, entrará a Jerusalén entre vítores y palmas de olivo (en la tradición católica se refiere al Domingo de Ramos).

apuntar hacia el concepto de la monarquía absoluta, ya que el rey y su mecanismo de poder son los verdaderos protagonistas de las fiestas civiles. En cuanto a las entradas triunfales continúan con la tradición establecida, con algunos cambios estilísticos. Se emplean los motivos iconográficos desarrollados en el Renacimiento, pero surge un nuevo elemento: se trata de una formación militar en valla que acompaña el desfile. Este elemento consigue romper el diálogo entre el monarca y al pueblo incluso en lo físico al encontrarse entre ambos. Por lo tanto, si desaparece esta interacción entre el monarca y la ciudad, queda la entrada provista de un solo significado: propaganda del poder monárquico.

A pesar de todo ello, serán las entradas más opulentas y suntuosas de todas las épocas. Por supuesto, la composición del desfile responde a criterios jerárquicos que muestran a la clase alta de la sociedad ordenada ante el resto del pueblo. Como casi todo en el Barroco, estos desfiles están lejos de la sencillez de sus predecesores y se han convertido en un complejo muestrario del estatus social encabezado, claro está, por el monarca. Este gran desfile de personalidades se mostraba ante un público absorto con todo tipo de lujos.

2.2. La entrada en Nueva España

El cargo de virrey era ocupado por personas ilustres de la alta nobleza española, quienes, desde un punto de vista político, podían otorgar cargos y privilegios a la élite novohispana. Esto convierte a esta figura en la principal intermediaria entre la sociedad criolla y la corona (Escamilla González 375), hecho que provoca el interés de la nobleza por permanecer cercana al virrey, aunque su continuidad varía según las preferencias de cada nuevo gobernante.

Si nos preguntamos el motivo por el cual la nobleza que ocupa el puesto virreinal debía ser española, primero habrá que preguntarse por la importancia de esta figura en sí misma. Como se ha dicho en otras ocasiones, la monarquía española nunca viajó a América, por lo que tan solo delegaban su poder en personas cercanas a su confianza. Esto convierte a la figura virreinal en el intermediario directo entre la monarquía y el pueblo del virreinato. Es más, su verdadero poder social radica en su relación con las élites españolas y criollas, quienes adoptaron este sistema como un medio para legitimar su clase. En Nueva España el sistema jerárquico es el de castas en lugar del nobiliario. El lugar social de cada individuo dependía en gran medida del componente racial, pues dependiendo de él podía adquirir más o menos derechos. Es por ello que las élites son los españoles y sus descendientes directos. El poder civil y el favor virreinal se repartía entre este grupo social. Cada virrey podía cambiar todo el sistema de relaciones políticas (Sainz Bariáin, «Viaje por mar y tierra»).

Muy relacionado al tiempo que cada virrey gobernaba está la cuestión de su visibilidad a lo largo del mandato. Si pensamos en la organización social en España, nos damos cuenta de que gira en torno a una figura prácticamente invisible (Escamilla González 375). Incluso, se podría decir que los propios cortesanos gozaban de la presencia del rey en contadas ocasiones. La dignidad del monarca se reforzaba por esa distancia y el respeto hacia el soberano aumentaba ante la incertidumbre. En Nueva España la presencia del virrey en las actividades gubernativas era imprescindible, ya que la corona proclamaba su soberanía y poder a través de su figura: con él se rompía la distancia física entre la colonia y la metrópoli.

Judith Farré Vidal puntualiza la importancia del virrey como enviado directo del rey («Fiesta y poder»), figura que unifica todos los territorios del imperio español. El virrey

se compromete a mantener el vínculo con el territorio español. De ahí que el ceremonial de bienvenida a través de un recorrido concreto adquiriera una carga simbólica. Es una manera de afianzar los nexos. Curiel y Rubial lo definen como un pacto entre la corona y la sociedad novohispana. Este pacto comienza desde el desembarco en Veracruz.

Al hablar de la visibilidad del virrey hay que tener en cuenta que además de afianzar un nexo con las clases altas, conformó el espacio público como un lugar de teatralidad y boato. En el siglo XVII, dice Víctor Mínguez que la fiesta barroca se adueña de la ciudad hispanoamericana (ver otro trabajo suyo, «La fiesta política»). Sale a las calles, plazas y edificios públicos. Dolores Bravo explica que:

En ellas —las grandes ciudades— residen los ejes bifrontes del poder que el monarca hispano confiere a sus enviados: el arzobispo como representante de su personalidad por ser patrono de la Iglesia y el virrey y la Audiencia como ejecutores del poder civil. La ciudad es, pues, a través de todas sus instituciones, el centro real y simbólico donde se manifiesta la autoridad invisible pero todopoderosa del soberano que lo es por designio divino. (42)

El espacio público más teatralizado es la Plaza Mayor, contigua a la Catedral. Sin embargo, aunque sea cierto que el espacio urbano se teatraliza, también son habituales las representaciones en espacios cerrados, como colegios. Este es el caso del festejo que nos ocupa. Se representó a puerta cerrada ante el virrey y su corte en el colegio de los jesuitas. Diego López Pacheco, además, propició una entrada virreinal que marcó un estilo nuevo.

Con la llegada de los españoles el proceso de europeización comienza a desarrollarse, sobre todo a partir de los primeros asentamientos. Una de las actividades que lleva-

ron los españoles es el triunfo. Las ceremonias propias de la cultura europea llegan a América y poco a poco se asientan, para llegar a ser una de las máximas expresiones del poder monárquico en Nueva España.

Aunque sabemos poco de la primera etapa de la colonización, con la llegada del primer virrey oficial, Antonio de Mendoza (1535-1550), a Nueva España, sí podemos decir que la ruta está más o menos asentada: la llegada a Veracruz y el trayecto hasta la Ciudad de México. Del mismo modo, se conoce que los espacios públicos preparados para recibir al virrey también estaban dispuestos.

Cuando Felipe II accede a la corona en 1556 se forja definitivamente el tipo de ceremonial «con elementos que aparecen en esta etapa y perdurarán al menos durante los dos siglos siguientes» (Chiva Beltrán 116)⁶. Felipe III fue nombrado rey en 1598, por lo que antes de adentrarnos en el siglo XVII podemos mirar hacia atrás y observar lo que supuso el siglo XVI para las entradas triunfales. Este siglo gozó de nueve virreyes, que conformaron las características de este tipo de fiesta. Por tanto, aunque el modelo no esté todavía maduro, sí ha logrado instaurar ciertos actos que se convertirán en tradicionales: tal por ejemplo que San Juan de Ulúa sea el lugar de arribo de los virreyes a Nueva España.

6 Fueron siete los virreyes novohispanos durante el reinado de Felipe II. Comienza con Gastón de Peralta, marqués de Falces (1566-1568) y culmina con Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey (1595-1603). Entre todos ellos, destaco una figura: Luis de Velasco, quien fue nombrado dos veces virrey. La primera vez entre 1590 y 1595, bajo el mandato de Felipe II, y la segunda entre 1607 y 1611, bajo el mandato de Felipe III. Como dato curioso, diré que a su vez es hijo del segundo virrey que tuvo Nueva España: Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón (1550-1564), quien murió en el cargo. Esta familia será muy influyente en Nueva España, ya que sus descendientes ocuparon puestos importantes en la administración a lo largo de todo el siglo XVII.

De esta forma, en la siguiente centuria se termina de asentar el ceremonial, que durará hasta el siglo XIX. Si en la Península se proyectaba una imagen de autoridad basada en el poder que la monarquía mantenía en el imperio, no es raro imaginar cómo a través de los distintos virreinos se procuraba trasladar esta imagen por todos los territorios: «Las tradiciones propias novohispanas quedan definitivamente marcadas, el protocolo seguirá estrictas etiquetas para la recepción de nuevos virreyes, y el lujo y boato irán en ascenso, cosa que marcará los primeros recortes presupuestarios por parte de la corte madrileña» (Chiva Beltrán 129).

En el reinado de Felipe III la corona no disponía de la misma cantidad de dinero para poder realizar este tipo de fastos y las ceremonias son algo más sencillas. En todo caso, cabe destacar la entrada de fray Francisco Guerra, arzobispo de México, virrey en 1611-1612. Para Morales Folguera es una de las dos entradas que sirvieron de modelo (100). La otra fue la de Diego López Pacheco, marqués de Villena, en 1640. Claro está que por motivos muy diferentes, pues una se caracterizó por su sobriedad y la otra por todo lo contrario. La entrada de fray Francisco Guerra fue peculiar: ya había hecho su entrada en México en 1607 al ser nombrado arzobispo, así que su ceremonial como virrey en 1611 se redujo a las manifestaciones religiosas.

Será en el reinado de Felipe IV cuando se viva el esplendor de este tipo de festejos, pues se dispuso de más dinero que en las etapas anteriores. De hecho, es el monarca que más virreyes nombra, con un total de once, cuyos programas iconográficos son complejos y recargados, donde la mitología sirve para engrandecer la figura virreinal y, por ende, aumentar la imagen autoritaria de la monarquía hispánica sobre todos sus territorios.

Como se acaba de indicar, una de las entradas ocurridas durante este período marcó un hito. Se trata del objeto de

estudio de este volumen: la de Diego López Pacheco en 1640. Es un grande de España, el primero que ocupa tan alto rango cuando es nombrado virrey, por lo que dispuso de mayores dispendios para su llegada. Es más, su entrada goza de un lujo y ostentación nunca vistos hasta entonces en Nueva España.

El reinado de Felipe IV fue el gran momento para este ritual festivo, ya que sus virreyes pudieron gozar de entradas suntuosas, a pesar de la crisis económica que amenazaba al imperio. Carlos II, ante el interés económico que el virreinato le suponía, también mantuvo el interés político en Nueva España. Nombró hasta siete virreyes para mantener el orden establecido. El ceremonial de las entradas mantuvo la etiqueta que se había impuesto en los mandatos anteriores.

Con todo, si de un lado se traslada a América una tipología festiva desde Europa, por otro se insertan elementos propios de Nueva España, como es el trayecto cortesiano⁷. Hay que añadir que estas entradas se caracterizan por el efectismo que se logra a través de la arquitectura efímera, los festejos teatrales, etcétera. Es un tipo de ceremonial que tiene un gran éxito tanto en la metrópoli como en las colonias.

En este punto se produce un cambio de siglo que viene acompañado de cambios políticos y de mentalidad. El siglo XVIII es un punto de inflexión para la historia, ya que tras la muerte de Carlos II sin descendencia comienza la Guerra de Sucesión. Ocupará el trono Felipe V y con él una nueva dinastía llega a España: los Borbones.

7 Se trata del trayecto que Hernán Cortés realizó para lograr la conquista de Tenochtitlán. Esta hazaña se convirtió en símbolo del poder monárquico, por lo que una de las formas de legitimar la entrada de los virreyes es continuar el periplo de Cortés. Como veremos, la entrada virreinal desde el puerto de San Juan de Ulúa hasta Ciudad de México irá determinada por unas paradas obligatorias —como en los *triumphus* romanos y las entradas medievales o modernas— que responden a los momentos más simbólicos del viaje del conquistador.

Comienza un período de decadencia para el Imperio, ya que culminará con la independencia de todos los territorios que la monarquía española había conquistado en siglos anteriores. Nueva España permanecerá bajo el mandato hispánico hasta 1821. Mientras, el ceremonial de entrada de los virreyes seguirá siendo el mismo que se había forjado con anterioridad. Eso sí, con signos de decadencia, pues los problemas económicos y políticos afloran inevitablemente.

Con la llegada de los Borbones y Felipe v, asoma un nuevo período artístico. La moda a seguir viene desde Francia, donde la austeridad de la época anterior es sustituida por riqueza tanto de colorido como de tejido a la hora de vestir, por ejemplo. Tales cambios marcan el modo de legitimarse que busca la nueva casa dinástica. Es decir, el objetivo es romper con la imagen del orden anterior. A pesar de lo cual, en Nueva España se mantiene el modelo de entrada triunfal adoptado por los Austrias. Es más, no hay modificaciones llamativas, ya que se mantiene tanto el trayecto como los espacios tradicionales dentro de cada una de las ciudades que conformaban el periplo.

Por su parte, en el reinado de Fernando vi solo dos virreyes ocuparon el cargo, y apenas uno de ellos, el marqués de las Amarillas, fue nombrado por el monarca, ya que el anterior fue puesto por su padre. La entrada del marqués de las Amarillas es muy conocida merced al *Diario* de Panes⁸. Este texto ayuda a comprobar cómo seguía vigente el modelo de entrada triunfal del siglo anterior. Sin embargo, a partir de este momento se deteriorará el ceremonial y se irá modificando. Se sucederán «treinta y dos virreyes propietarios, ocho interinos y seis gobiernos de la Real Audiencia con su presidente a la

8 El título completo es *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, de Diego García Panes. Manejo la edición facsimilar que salió a la luz en 1994 de la mano de Lourdes Díaz-Trechuelo.

cabeza» (Chiva Beltrán 199). En suma, el ceremonial queda casi inalterado hasta el marqués de las Amarillas, pero tras su paso, se modifica de una forma rápida e inexorable hasta llegar incluso al olvido del propio esquema, ya en el siglo XIX.

Si tenemos en cuenta la nueva mentalidad ilustrada, no es de extrañar que comience a perderse todo aquello que recuerde al pasado. Carlos III comienza una serie de reformas⁹ para mejorar la economía que provocarán un gran cambio de mentalidad ya que se busca la modernización de la monarquía hispánica. Las reformas no afectan a Nueva España, a pesar de que son nueve los virreyes que gobernarán bajo su mandato. Es una época difícil para la ceremonia de entrada ya que la nueva mentalidad ilustrada provoca el declive de algunas de las costumbres.

Hacia el final de su mandato se observan dos nuevas tendencias. Por un lado, la predilección por nombrar como virreyes a militares y no tanto a nobles. Tal es el caso de Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779), Martín de Mayorga (1779-1783) o Manuel Antonio de Flores (1787-1789).

9 Son las llamadas «Reformas Borbónicas» y afectaron, resumiendo, a tres ámbitos: la Iglesia, la Administración y la Justicia. La Iglesia fue perdiendo poder judicial y económico. A través de la Real Cédula del 14 de julio de 1765 se reguló el traspaso al rey de todos los poderes de la Iglesia en América. Tan solo mantuvo la potestad de orden. Vale con recordar que uno de los motivos de la expulsión de los jesuitas de América fue que constituían un obstáculo para el regalismo del monarca. En cuanto a las reformas administrativas, es sabido que la intención de la nueva dinastía era la de unificar y centralizar la administración de todos los territorios pertenecientes a la corona española. Las instituciones para regular la administración de Nueva España en los siglos anteriores, poco a poco se sustituyeron por nuevas instituciones creadas por los Borbones con el fin de controlar mejor el territorio. Así, instituciones como la Casa de Contratación o el Consejo de Indias fueron modificados sustancialmente. Por último, las reformas se aplicaron al ámbito de la justicia con el fin de acabar con la corrupción que gobernaba en los territorios americanos.

Una vez transcurrido este período se va acercando el final del virreinato. Es lógico pensar que uno de los síntomas de este final sea la pérdida del tradicional trayecto virreinal. Será en el reinado de Carlos III cuando fenezca el ritual y la espectacularidad del ceremonial desaparezca.

Por otra parte, durante el reinado de Carlos IV se va a producir el debilitamiento del poder monárquico en los virreinos. Es más, las reformas que se aplican en Nueva España de poco o nada sirven. Con un nombramiento recién estrenado estalla la revolución francesa, movimiento que transformará la realidad social. La monarquía flaquea y las clases burguesas son cada vez más poderosas. Todo esto se refleja también en los territorios americanos, ya que dan empuje a la nueva mentalidad que desembocará en los procesos de independencia.

La economía en América gozará de un nuevo esplendor, gracias a que se reactivó a través de la minería. Se convirtió en el máximo exportador de plata. Este auge se debe en parte a la explosión demográfica, ya que aumentó la mano de obra. Hubo reformas agrarias que impulsaron también la economía. Con el crecimiento económico llega el poder de los criollos. Esta clase social se encontró con una tesitura muy particular: poseían grandes fortunas, pero no podían acceder a los puestos políticos ocupados por los españoles. Este panorama en el que la clase burguesa lucha por el poder político no es exclusivo de América, pero es muy significativo en el proceso de independencia que vendrá en breve.

Tanto los criollos como las élites novohispanas tienen una característica en común: son hijos de la Ilustración. Los ideales de este período calan muy bien en América. Se empieza a cuestionar la política del virreinato. Se ponen en marcha cambios como las Reformas Borbónicas, las cuales comienzan en el reinado de Carlos III. Sus efectos van adquiriendo fuerza con el tiempo. Destaca el creciente «criollismo».

3
LA ENTRADA EN NUEVA ESPAÑA DE
DIEGO LÓPEZ PACHECO (1640)

3.1. Diego López Pacheco: apuntes biográficos¹⁰

Diego López Pacheco era marqués de Villena y duque de Escalona, entre otros títulos. Nació en Belmonte (Cuenca) en 1599. Era el hijo de Juan Gaspar Fernández Pacheco y Serafina de Portugal y Braganza. Estudió en la Universidad de Salamanca y por aquel entonces heredó los títulos nobiliarios por la muerte de su hermano mayor. En 1620 se casó en primeras nupcias con doña Luisa Bernarda, quien murió poco antes de que lo nombraran virrey de Nueva España en 1640. Cuando le otorgaron este título fue el primer grande de España que ocupó tal cargo, siendo ya un noble de primera categoría.

En abril de ese año partió hacia América con una inmensa comitiva. Por lo general el número que debía componer la comitiva estaba establecido por las Leyes de Indias, pero en

10 Sigo algunas líneas trazadas por Hanke, 1977; Israel, 1980.

este caso se le permitió un mayor número de personas. De hecho, se emitió una cédula para conceder este privilegio por tratarse de un grande (Casa de Contratación, 5422. N. 34). En la misma flota viajaron el visitador y obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza. La relación entre el obispo y el virrey fue en realidad muy complicada. La personalidad de ambos chocó desde el comienzo. Si bien es cierto, el enfrentamiento fue siendo más abierto de manera paulatina hasta que finalmente en 1642 el obispo destituyó al virrey y ocupó su lugar, como veremos a continuación.

En aquellos momentos Palafox también estaba inmerso en un importante conflicto contra las órdenes regulares. Quería aumentar el poder de la Iglesia secular en detrimento de la regular. En concreto, el problema comienza con la jurisdicción sobre algunas parroquias rurales que el obispo pone en manos del clero secular. Es una situación delicada que plantea problemas de autoridad. Además, había una vertiente política, ya que la mayoría de criollos pertenecían al clero secular y veían con malos ojos los privilegios de las órdenes regulares. Sin embargo, ante esta situación, López Pacheco se posicionó a favor de estos últimos, pues tenía cierta vinculación con los franciscanos.

Otro enfrentamiento entre ambos fue debido a la administración del virrey. Según Palafox, se beneficiaba del dinero público y otorgaba los puestos de poder a sus allegados. El obispo tenía la intención de acabar con los vicios propios del poder virreinal. Desde los primeros años hasta mediados del siglo XVII la administración que se había llevado a cabo se había corrompido mucho. A pesar de las medidas de la corona por controlar a los virreyes, estos tenían demasiado poder y poca vigilancia.

Sin embargo, la estabilidad del virrey Villena quebró con la revuelta portuguesa en la península. En 1640 el

duque de Braganza se levantó en armas proclamándose rey de Portugal bajo el nombre de Juan IV. En estas circunstancias, el obispo de Puebla aprovechó para advertir a la corona sobre los peligros de tener en tierras tan lejanas a un pariente del insurgente. De esta manera, sin acusarlo abiertamente, fue minando la confianza real depositada en López Pacheco.

Para complicar más la situación, corrieron rumores sobre posibles levantamientos en los virreinos. El Conde-Duque de Olivares vio con temor la situación del primo hermano de Juan IV como virrey de Nueva España. Además, se dejó caer que el virrey favorecía a los portugueses afincados allí y por añadidura no impedía sus reuniones. Es más, su falta de prudencia al respecto provocó que aumentara el temor por sus actuaciones. Según Salazar Andreu, el virrey favoreció a los portugueses que vivían en Nueva España «al grado de que muchos de ellos vivían con él, en el palacio virreinal. Para colmo de males su secretario era también portugués» (69). Las medidas de la corona contra los portugueses que residían en el virreinato fueron retirar a aquellos residentes en el puerto de Veracruz además de prohibir la entrada embargando las embarcaciones portuguesas (Salazar Andreu 69).

Palafox avisó de su comportamiento al Consejo de Indias, al valido y al rey. Al correr peligro su vida en Nueva España, el virrey hizo publicar un bando en el que ordenaba a todos los portugueses a registrarse y entregar las armas.

Por si fuera poco, en 1641 el duque de Medina Sidonia, cuñado del duque de Braganza, conspiró contra la corona española, lo que produjo que aumentaran las desconfianzas. Es llamativo el modo erróneo de actuar del marqués de Villena al respecto, pues ante las acusaciones del obispo mediante cartas al Conde-Duque llegó a prohibirle enviar correspon-

dencia al rey. Una medida que tan solo sirvió para aumentar la desconfianza y alimentar el odio de su enemigo¹¹.

Un año después se propuso que Palafox cesara al virrey de su cargo y lo devolviera preso a España. Así fue, por lo que el obispo fue nombrado Arzobispo de México y virrey interino. El nuevo arzobispo envió la noticia de su nombramiento al virrey, utilizando la excusa para viajar a la capital y preparar junto con la élite novohispana la caída del virrey. Éste tuvo que retirarse al convento de Churubusco y de ahí al de San Martín antes de partir hacia España.

De vuelta a la metrópoli, se demostró la inocencia del virrey y se le devolvió el virreinato. Sin embargo, lo rechazó, por lo que se le destinó a Sicilia. Una vez finalizado este período fue nombrado virrey de Navarra. Murió en Pamplona en 1653.

3.2. Gutiérrez de Medina y la relación del *Viaje del marqués de Villena*

Si la entrada virreinal era la tipología festiva civil por excelencia, la de Diego López Pacheco destacó por su lujo y

11 Para el virrey, el artífice de su conspiración fue el propio Palafox, de quien afirmaba lo siguiente en una carta dirigida a su primo: «La constante minuciosidad, la paciente perseverancia con que he estado trabajando mi porvenir se ha venido abajo por obra y gracia del obispo de Puebla, de *este terrible* don Juan de Palafox y Mendoza». Sin embargo, tal como se ha indicado, al principio hicieron buenas migas: «Hizo, como te lo conté, el viaje con nosotros, y de íntimo lo traía el duque de Escalona. No se apartaba Su Ilustrísima del lado del virrey; no tenía más gusto que agradar a Su Excelencia, y en todo era suave y benigno. También el duque colmaba de finas atenciones a Palafox, que él correspondía excediéndose. [...] Virrey y obispo se pasaban los días consultándose mutuamente sus dificultades, se oían con agrado sus respectivos pareceres y se cambiaban bastantes elogios y palabras corteses». No obstante, a pesar de esa primera impresión todo cambió entre ambos hacia una fatal enemistad.

ostentación al tratarse de una figura de tan alta estirpe. Don Diego era duque de Escalona, marqués de Villena, marqués de Moya, conde de Xiquena y grande de España de primera categoría, primo del rey Felipe IV. Estos títulos, sobre todo su parentesco con la realeza, fueron la causa que propició un recibimiento en América como ninguno hasta ese momento. De hecho, la cantidad de documentos sobre el marqués de Villena y su entrada en Nueva España evidencia que se trató de una de las recepciones más llamativas del siglo XVII¹². Morales Folguera señala que solo dos entradas virreinales sirvieron como modelo a todas las demás del período colonial¹³. Una de ellas es la de Diego López Pacheco. Destacó sobre todo por el lujo y la ostentación de los fastos dedicados por las autoridades locales, así como por los privilegios otorgados a su persona desde la corona española: por ejemplo, se le permitió el uso del palio. Sobre estos detalles se volverá más adelante.

Diego López Pacheco fue nombrado virrey de Nueva España el 22 de enero de 1640. Unos meses después ya se había dispuesto el viaje y el nuevo mandatario partía desde Cádiz camino a Veracruz a comienzos de abril. El viaje por mar tuvo una duración de 78 días. Una vez allí, a través del tradicional camino virreinal, llegaría a la Ciudad de México donde por fin ocuparía el cargo.

Para conocer en detalle el trayecto de Diego López Pacheco es conveniente no pasar por alto la obra de Cristóbal Gutiérrez de Medina, relator del viaje desde que salió

12 Sobre la variedad de textos que generó la entrada del marqués de Villena remito a Zugasti, 2014a.

13 Se menciona con brevedad en el epígrafe sobre la entrada en Nueva España. Ver nota 55 de la Introducción. Sobre todo trataba la entrada de Fray Francisco García Guerra (1611-1612) ya que sobre el marqués de Villena nos extenderemos en estas páginas.

de Escalona hasta su llegada a México, *Viaje del virrey marqués de Villena*¹⁴. Judith Farré Vidal asegura que se trata de la única relación que narra el viaje completo de un virrey, ya que incluye la travesía por mar¹⁵, algo excepcional que se sepa por el momento. El *Diario* de Panes, otro de los relatos fundamentales de los viajes virreinales, tampoco incluye la travesía marítima. No obstante, es un relato que demuestra cómo el periplo del virrey y el ceremonial permanecían casi inalterados en el siglo XVIII.

El volumen se compone de dos bloques que a su vez se dividen en partes, con un número variable de secciones. El primer bloque se ocupa del viaje desde Escalona hasta el desembarco en el Puerto de San Juan de Ulúa (Veracruz), incluyendo la travesía marítima (consta de cuatro capítulos). El segundo bloque se divide en tres partes y narra el viaje por tierras mexicanas desde San Juan de Ulúa hasta la capital novohispana. Describe numerosos fastos que fueron dedicando los habitantes de los distintos lugares al paso de la comitiva.

14 Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena*. Manejo el ejemplar que se encuentra en la Universidad de Salamanca. Se encuentra en la Biblioteca General Histórica con la signatura BG/33344. A partir de este momento, citaré siempre por este ejemplar. En el capítulo dedicado al estudio textual del festejo que la Compañía de Jesús dedicó al marqués de Villena incorporo una imagen de la portada de este volumen, pues se trata de un tomo facticio que alberga un compendio de textos dedicados a esta entrada virreinal.

15 Judith Farré Vidal afirma lo extraordinario que es el documento con las siguientes palabras: «El impreso es el único documento conservado de estas características, ya que cubre la ruta de un virrey novohispano desde la salida de su lugar de origen en la península hasta la Ciudad de México. Similar, aunque solo relata el itinerario del virrey tras haber desembarcado en Veracruz, es el diario manuscrito que redactó Diego García Panes [...]» (Farré Vidal, «Fiesta y poder» 202). Lo cierto es que tampoco he dado con ningún otro documento, por el momento, que ofrezca la narración del viaje desde los aposentos del propio virrey.

No obstante, se debe tener en cuenta el tipo de texto que es el relato de Gutiérrez de Medina, pues ya se sabe que estas relaciones de viajes suelen ser sazonadas tanto en la forma, muchas veces exagerada, como en su contenido, cargado de fórmulas propias del género laudatorio. Si bien es cierto, se debe valorar la minuciosidad en la descripción de los fastos y demás sucesos.

Como veremos más adelante, gracias a esta narración se pueden apreciar los distintos homenajes que recibió en cada una de las localidades. De esta forma, se trata de un texto que, además de describir, opina sobre América, maravillándose a cada paso que dan por el Nuevo Mundo. Valga como ejemplo:

Es esta isla, Señor, la más amena que tiene las Indias, muy fértil de ajengibre, tabaco, plátanos, palmitos, zapotes, manís, naranjas, aves; y de aquellos animales, que parecen mal y saben bien, hay tanta cantidad que si el hijo pródigo hubiera venido por estos montes, tuviera bien en qué ocupar su humilde ocupación [...]. Hay muchas aves, pavos y gallinas de Guinea pintadas, cañamonadas y la cabeza como perdices de España. Bajan por el medio de esta isla dos ríos de agua dulce que entran en la mar, sus márgenes tan bien vestidas que ni las riveras del Tajo ni los países de Flandes son tan amenos¹⁶.

16 Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena*, fols. 16v-17r. La isla que aquí se menciona es Puerto Rico, ya que en el folio 12v aclara que: «y a 1 de junio, a las 9 del día, llegó sobre el puerto de Puerto Rico». El pasaje corresponde al 2 de junio de 1640. En el texto de Gutiérrez de Medina entre una cita y otra sucede la fiesta del Corpus, a lo cual dedica unos pocos folios. Lo más interesante de este fragmento es la transcripción que ofrece de algunos de los muchos poemas —según el cronista «se pudiera hacer un libro entero» (fol. 14r)— que se dedicaron en el festejo. Es poesía al uso que muestra el tipo de lírica destinada a este tipo de celebraciones.

Si bien es cierto, el estilo de estas relaciones de sucesos está cargado de retórica que ensalza los hechos relatados. Es decir, muchas de estas expresiones de asombro son puramente un juego retórico. A pesar de lo cual, no deja de ser expresivo cómo describe el continente americano, ya que ilustra sobre la percepción que la metrópoli tenía de los virreinos. En estos fragmentos podemos apreciar los procesos de sincretismo cultural y que Solange Alberro define como *barroquismo y criollismo*. Se centra en los recibimientos hechos a nuestro virrey y analiza la participación de toda la sociedad en ellos («Barroquismo y criollismo»).

El recorrido de Diego López Pacheco comienza desde su partida el 10 de marzo desde Escalona, «su prenda más querida» (Gutiérrez de Medina, *Viaje de tierra y mar* fol. 4r), hacia el Puerto de Santa María.

Ya se ha dicho que la entrada de Diego López Pacheco supuso un cambio notable respecto a las anteriores. Se ha insistido en la importancia de su linaje, ya que es debido a ello que los novohispanos se esforzaron en agasajarlo de manera especial. Pues bien, los privilegios de tan alta figura comenzaron desde la organización del viaje, ya que se le permitió viajar a América con una gran comitiva. Para ello se abrió un expediente en la Casa de Contratación con el fin de permitir un séquito de más de un centenar de criados. Para Judith Farré Vidal:

Tan abundante comitiva tenía la función de ostentar la suficiente jerarquía y dignidad que autorizara el ejercicio de gobierno de un nuevo virrey pero, además, desde una perspectiva simbólica, se trataba de hacer muy visible la autoridad de un monarca lejano —aunque desde una óptica más realista, el viaje a Nueva España significaba más bien una lucrativa oportunidad de negocio—. («Fiesta y poder» 200)

Estas palabras destacan dos ideas básicas en relación a la figura virreinal, fuera quien fuese: por un lado, su imagen debía subrayar la autoridad y el poder de la corona española. Por otro, el virreinato suponía una gran oportunidad de lucro. En el caso concreto del marqués de Villena, los lujos aumentaron y la ostentación era mayor debido a su cercanía con el rey. No era un virrey como los anteriores, ni tampoco fue visto de la misma manera por los habitantes de Nueva España. Lo sintieron como un intento de la corona por estar más cercanos a ellos. Sobre todo, la nobleza novohispana, ansiosa por obtener los placeres de una corte real.

Este detalle es importante, ya que como los reyes nunca viajaron a América en todo el período virreinal, el marqués de Villena en sí mismo era un nexo entre la corona y los mexicanos. Circunstancia que motivó que en el imaginario en torno a esta figura aparecieran de forma recurrente las alabanzas a su sangre. Es más, la relación de Cristóbal Gutiérrez de Medina tiene un comienzo muy revelador del entusiasmo que provocaba el linaje:

Ya sabe vuestra excelencia, rey y señor mío, cómo su majestad del rey nuestro señor Felipo Cuarto el Grande, mostrando en serlo en todas sus acciones, se sirvió de demostrarlo en dar un tan grande virrey a la Nueva España como el Marqués mi señor, indicio de la mucha fineza y amor que tiene a este reino, pues le dio dándole tal virrey la sangre de sus venas. (*Viaje de tierra y mar* fol. 4r)

El propio Felipe IV concedió un privilegio notable al marqués por su linaje al permitirle entrar en las ciudades americanas bajo palio¹⁷. Honor que según Gutiérrez de Medina

17 La información se encuentra en el Libro Trigésimo segundo de Actas del Cabildo de la Ciudad de México.

nunca aceptó la humildad del virrey, aunque es mejor no olvidarse de que se trata de una relación laudatoria. En cualquier caso, es un privilegio del que gozó López Pacheco y no sus predecesores.

Es el momento de analizar aquellos aspectos laudatorios referidos al virrey que encontramos en los diversos recibimientos. Una vez hecho esto, pasaremos a describir el fasto jesuítico que se celebró en su honor el 18 de noviembre de 1640 en el Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo (ver Sainz Bariáin, «La entrada de un virrey»).

3.3. La emblemática en torno al virrey López Pacheco

Un acontecimiento civil de la relevancia de la entrada de los virreyes era la ocasión perfecta para mostrar el lujo y fasto que era capaz de desarrollar la sociedad novohispana. Al llegar a América, los virreyes recorrían el mismo camino que realizó Hernán Cortés en su expedición conquistadora a Tenochtitlán. En dicho recorrido los virreyes eran homenajeados con diversos y variadísimos fastos. Los hitos más relevantes en la conquista de Cortés son paradas obligatorias para todo virrey novohispano. Y no se debe perder de vista la simbología del viaje, pues reforzaba en el imaginario americano la autoridad y el poder de la monarquía española.

En otras palabras, el camino de entrada adquiere una connotación política, ya que rememora la conquista y afianza el poder de la corona española a través de la simbología. De hecho, el *Diario* de Diego García Panes¹⁸ es otro

18 García Panes, *Diario particular*. Como he indicado en el apartado 2.2. («La entrada en Nueva España»), se trata de un diario que describe la entrada del marqués de las Amarillas en pleno siglo XVIII.

testimonio que muestra la vigencia del tradicional recorrido y su carga ceremoniosa y ritual todavía en el siglo XVIII.

A lo largo del camino son varios los recibimientos de que disfruta un virrey. En el caso de López Pacheco habrá que recurrir al mencionado *Viaje* narrado por Gutiérrez de Medina. Esta vez se ahondará en la descripción de los fastos de recepción, de modo que emplearé la parte del viaje referida al camino virreinal.

Los arcos triunfales de los virreinos cumplen con una función muy distinta a la de sus originarios romanos. En aquellos, se narraban hazañas a través de la imagen: recordaban al pueblo las victorias conseguidas. Pero, por su parte, estos monumentos novohispanos consisten en insinuar al virrey qué se espera de su mandato. En suma, no se fija la vista en el pasado sino en el futuro. Lo más interesante de todo esto es que los referentes heroicos son los mismos, pero su significado ha sido modificado por las circunstancias. Diego López Pacheco fue recibido en la Ciudad de México con un arco triunfal que giraba en torno a la comparación con el dios Mercurio. Ambos personajes, el real y el mitológico, se relacionan por el hecho de ser ambos los enviados directos de un poder superior. En el primero, por los dioses del Olimpo, mientras que, en el segundo por el Rey Planeta, es decir, Felipe IV (Chiva Beltrán 139-140).

La descripción del arco, en el cual se aglutinan personajes mitológicos como Apolo (para referirse a Felipe IV), Diana (desde la que surge una parra que simboliza la estirpe de Escalona), las tres Gracias —amor, paz y amistad— que acompañan a Mercurio (o sea, el Marqués), Venus (como augurio de paz), etc. (ver Chiva Beltrán 140-143), es una clara muestra de esta resignificación de la mitología grecorromana. El análisis más detallado de esta obra efímera lo hace Morales Folguera:

Sus dos fachadas fueron decoradas con figuras de dioses, entre lo que sobresalía Mercurio, cuyas hazañas y virtudes se parangonaron con las del virrey, que traía a México la paz y la prosperidad. En la fachada principal había ocho lienzos y diversas esculturas, y en las posterior seis lienzos. (113)

En las siguientes páginas describe cada uno de los lienzos. Además, se acompaña de una recreación del arco por sus dos fachadas. Si el elemento de comparación es Mercurio, es destacable su posición en los lienzos. Por ejemplo, el cuarto, en el que se establece la relación con América —representada por Diana—, a quien Mercurio le regala un vestido con ricos adornos. Zugasti ya puso en conexión este aspecto con otras alegoresis de América que se dieron a un lado y otro del océano Atlántico, marcando un *continuum* iconográfico que abarca desde el siglo xvi hasta el xviii (*Alegoría de América*, 120-122). A través de Pérez de Moya se explica que son varias las diosas que significan al planeta Luna, entre ellas Diana. Rememora por ello el episodio en que Júpiter le pide a Mercurio que le haga un vestido a la Luna. Es decir, el virrey, como enviado de Felipe IV, debe cubrir con su protección el bienestar del pueblo americano.

En el quinto lienzo aparece Mercurio durmiendo a Argos. Dicha hazaña significa que el virrey es el vigilante y protector. En el sexto aparece Mercurio guiando el carro del sol tirado por cuatro caballos. Es evidente que establece la imagen del virrey como guía. En el séptimo aparece Júpiter enviando a Mercurio como embajador con buenas nuevas.

Finalmente, en el octavo lienzo, inspirado en Alciato (Morales Folguera 115), aparece Mercurio guiando a los caminantes. Se representó mediante una figura que pisa unas piedras y en una mano mantiene el caduceo mientras con la otra señala el camino, tal como se ve en el emblema VIII de Alciato.

Como se puede apreciar, todas las imágenes giran en torno a la comparación virrey-Mercurio. Con ello, las cualidades que se esperan en su gobierno son: vigilancia, protección y capacidad de liderazgo o guía. Al fin y al cabo, se continúa en la misma reflexión que comenzó Maquiavelo: cuáles son las expectativas que debe generar un gobernante. Por ejemplo, en el capítulo xv de *El príncipe* trata sobre aquello que causa alabanza o vituperio de los príncipes. En realidad, el príncipe idóneo sería aquel cargado de virtudes, pero no es posible para la naturaleza humana la perfección. Como consecuencia queda la prudencia y con ella la capacidad para evitar la mala fama de los vicios que pudieran llevar al príncipe a perder el trono. Del mismo modo, con la prudencia se procura evitar otros vicios menores (Maquiavelo, *El príncipe*, 72-73). A través de estas imágenes se propone una idea del «príncipe cristiano» similar a la explotada en la península.

4.1. Biografía

Sobre la vida de Matías de Bocanegra se tienen pocos datos. Nació en 1612 en Puebla de los Ángeles. Entró como religioso de la Compañía de Jesús en 1628, según indica Beristáin y Souza en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, donde añade algún dato: «fue uno de los jesuitas de la Provincia de México de más vivo ingenio y de más instrucción en las letras humanas y en las ciencias sagradas, y muy estimado de los virreyes y obispos de la Nueva España» (Beristáin y Souza 179).

José Juan Arrom, al rescatar del olvido la *Comedia de san Francisco de Borja*, apuntó la escasez de datos biográficos del autor, aportando tres fechas: nacimiento, muerte e ingreso en la Compañía. Tanto en los artículos como en su edición de la comedia, Arrom repite la citada información, sin más añadidos.

Sorprende la opacidad biográfica cuando las palabras de Beristáin y Souza hacen ver que gozó de cierto reconocimien-

to en su época, pero salvo esto poco más se sabe de su vida. Y como apunta Elsa Cecilia Frost en el prólogo de su edición de la *Comedia de san Francisco de Borja*, la información biográfica del jesuita resulta un tanto desconcertante, ya que tan solo tenemos datos sueltos en diversas obras bibliográficas que nos ayudan a vislumbrar su figura. Francisco Zambrano recopiló esta información y la ofrece de manera cronológica en su conocido *Diccionario bio-bibliográfico*¹. Por ejemplo, fue quien supo que en 1633 enseñaba gramática en Querétaro² y más tarde se dedicó a la retórica (ver Zambrano; Uriarte-Lecina)³. Como bien sabemos, en 1640 fue elegido para componer el festejo que homenajea al Marqués de Villena.

Después, el dato más desconcertante de todos es que fue denunciado a la Inquisición. El dato lo recoge Zambrano y afirma que no debió fundamentarse la acusación, pues habría dado lugar al aplazamiento de la profesión de los cuatro votos⁴, que sí pudo realizar un año después de la acusación (1645) (ver Zambrano; Uriarte-Lecina)⁵.

1 La obra es extensa y se compone de catorce tomos. La información sobre Bocanegra se encuentra en el cuarto. En cuanto a los datos aquí expuestos debemos tener la prudencia necesaria como para cuestionar su exactitud, ya que nada puede asegurarse con total certeza.

2 Este dato en concreto el propio Zambrano lo cuestiona. Cito: «Enseñó gramática en el colegio de Querétaro, de donde llevó al noviciado al joven Francisco de Rosas». Se extrae la información de una carta que el jesuita Antonio Núñez escribió sobre la edificación del novicio (Archivo Provincial de México [Isl. Coll. 1935], vol. 6º mss.)

3 Parece cierta la fama de Matías de Bocanegra de ser un gran orador.

4 Ver Zambrano; Arch. Prov. Mex [Isl. Coll. 1935] *Cartas de los generales*, pp. 25-26). El 20 de febrero de 1644 pidió el P. Mucio Vitelleschi al P. Prov. Luis de Bonifaz que examinara las causas por las que estaba acusado Bocanegra al Santo Oficio, ya que de tener crédito podían aplazarse los votos.

5 En concreto hizo su profesión el 2 de julio, quedando demostrado que la acusación fue falsa.

Por lo visto, en 1651 también intentó fundar una congregación de sacerdotes, junto a otros compañeros. Llegó a enviar a través del P. Diego de Salazar la solicitud al Sumo Pontífice (Ver Zambrano; Invent. Arch. Prov., 1767, p. 94).

En 1655 se sabe que tuvo un problema con otro jesuita, Juan de San Miguel, porque este era enemigo del obispo Juan de Palafox y Mendoza, mientras que Bocanegra era su defensor (ver Zambrano; Guijo, *Diario*, tomo 2, 14). De hecho, la buena relación entre el jesuita y el obispo es reconocida, pues no olvidemos que en 1648 Palafox lo convidó junto al P. Agustín de Leiva con sermones y los había señalado como confesores de religiosas (ver Zambrano; Alegre 313-346).

Finalmente, murió el 7 de noviembre de 1668 con fama de ser un hombre de vivo ingenio y de haber poseído un gran talento en las letras gracias a su obra más conocida: *Canción a la vista de un desengaño*.

Como se ve, la biografía de Matías de Bocanegra se encuentra dispersa, pero gracias a la labor de Francisco Zambrano podemos reunir algunos datos que han ayudado a trazar una figura desconocida en la actualidad. Una vez más, se debe insistir en que esta amalgama de datos biográficos debe tomarse con cierta precaución. La distancia temporal, la ardua tarea de rastreo bibliográfico y el carácter disperso de la información pueden haber contribuido a transmitir errores o imprecisiones. Lo aquí expuesto se ha consultado con las fuentes dadas por Zambrano, pero siempre hay un espacio a posibles infortunios bibliográficos.

4.2. Obra

José Juan Arrom («Una desconocida comedia»), y tras él casi todos los estudiosos que se han fijado en este autor, bien con brevedad —la mayor parte— o con exhaustividad

—los menos—, hizo un primer listado con la bibliografía del jesuita Matías de Bocanegra. Dicho listado creció generosamente merced a la aportación de Francisco Zambrano en su *Diccionario Bio—Bibliográfico de la Compañía de Jesús* (tomo IV, 1965). Como dato curioso diré que a la rebusca de Zambrano le falta precisamente la *Comedia de san Francisco de Borja* que nosotros estudiamos. Sobre este asunto de la transmisión de la comedia me centraré más adelante, en el estudio textual del festejo. Los datos bibliográficos que consigno a continuación beben de estos dos autores.

1640 *Viaje de tierra y mar, feliz por tierra y mar, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena, mi señor* (México, Juan Ruiz, 1640).

Como explica Zugasti, se trata de «un libro facticio que, junto a la relación del *Viaje* de Gutiérrez de Medina, estaba destinado a albergar distintos textos y opúsculos, de otros autores y otras imprentas, siempre y cuando estuvieran relacionados con la llegada del Marqués de Villena a Nueva España» («De cómo un virrey» 233). Un año después sale otro volumen facticio con un título ligeramente distinto, que ha inducido a muchos bibliógrafos al error de considerar que se trataba de la misma obra: *Viaje por tierra y mar del excellentísimo señor Don Diego López Pacheco y Bobadilla, Marqués de Villena* (México, 1641). En este segundo facticio de 1641, y no en el anterior de 1640, es donde se incluyó la *Comedia de san Francisco de Borja*, con otros textos anejos (loa, tocotín...), que son materia central de mi investigación y que edito críticamente.

José Juan Arrom se percató de la confusión generada entre ambos títulos (apenas cambia una preposición en la

frase inicial: *Viaje de tierra y mar*, 1640, frente a *Viaje por tierra y mar*, de 1641), lo cual originó que la comedia y el festejo en sí quedaran ocultos en el marasmo bibliográfico. Por ejemplo, en el *Diccionario* de Zambrano se observa cómo los bibliógrafos describen el ejemplar de 1640, pero no hay una idea clara de cómo es realmente. Para empezar, el título se modifica a *Viaje del Marqués por mar y tierra*; pero lo más llamativo es que, según Beristáin, Andrade y Sommervogel, el texto está compuesto en verso castellano por Matías de Bocanegra. Zambrano apunta que el *Viaje* está en prosa y verso, por lo que acusa a Beristáin de cometer «uno de los tantos deslices» (191) propios del bibliógrafo mexicano. Para obtener una idea clara y documentada de la distinta naturaleza y composición de ambos volúmenes facticios de 1640 y 1641, disponemos ahora del reciente artículo de Zugasti: «De cómo un virrey entra en México (Marqués de Villena, 1640) y de cómo los libros y relaciones de sus fastos se alojan en bibliotecas de USA» (2014).

Otro problema anejo es el de la autoría de los distintos elementos que conforman tales facticios. Algunos estudiosos afirman tajantemente que el único autor de todo ello es Bocanegra (tal por ejemplo Zambrano). Para otros, el autor es Cristóbal Gutiérrez de Medina. Uriarte sí considera que la sección titulada *Addición a los festejos* es de Bocanegra, pero no todo el volumen. Parece confirmar esta teoría el hecho de que aparecen dos párrafos exactos tanto en la *Addición* como en la comedia firmada por Bocanegra. Por mi parte, no parece ser tan segura la autoría de Bocanegra para la *Addición*. Sí pienso que se trate de Gutiérrez de Medina, ya que se trata del mismo estilo empleado en la relación del viaje del marqués. No obstante, pudo utilizarse el volumen de 1640 para la elaboración de la reedición de 1641.

1641 *La Comedia de san Francisco de Borja*, inserta en el volumen *Viaje por tierra y mar del excellentísimo señor Don Diego López Pacheco y Bobadilla, Marqués de Villena*.

Carece de pie de imprenta en la portada, pero el colofón del volumen facticio donde se inserta señala que se publicó en México, en 1641, en la imprenta de Francisco Robledo, a costa de Juan Fernández de Escobar.

Como se acaba de explicar, esta obra sí trae consigo la autoría explícita. Lo sorprendente es que Arrom tampoco incluyó este volumen en el corpus de las obras de Matías de Bocanegra.

1642 *Teatro jerárquico de la luz. Pira cristiano-política del gobierno erigida por la muy noble y muy ilustre Ciudad de México, a la entrada de su virrey, conde de Salvatierra* (México, por Ruiz, 1642).

Por lo visto, Andrade asegura que Bocanegra es autor del Opúsculo dedicado al Conde de Salvatierra. El problema es que Zambrano cuestiona la fecha porque, según afirma, el Conde comenzó su virreinato en 1644 y no antes. Sin embargo, el conde de Salvatierra sí ejerció en 1642, tras el obispo Juan de Palafox⁶, quien sustituyó al marqués de Villena cuando fue depuesto.

⁶ Juan de Palafox y Mendoza ocupó el cargo unos meses, del 10 de junio al 23 de noviembre de 1642. En el diccionario de Zambrano aparece un error, pues afirma: «Nótese que es error el año de 1642, pues el virrey D. Diego García Sarmiento de Sotomayor, Conde de Salvatierra comenzó su virreinato el 23 de Nov. de 1644, y pasó al Perú como virrey el 13 de Mayo de 1648» (Vol. 4., p. 192). En todo caso, el *Teatro jerárquico* de Matías de Bocanegra reza «Impreso en México, por Ruiz, 1642». No cabe lugar a dudas de que se trata de un despiste del bibliógrafo.

1648 En *Ediscalia Sacra...*, del P. Andrés de Morales, consta el *Parecer* de Bocanegra, del 16 de marzo de 1548, según Andrade.

Esta es la información que traen consigo Zambrano y Andrade. No queda claro cuál es esta obra, pues tan solo aparece este título abreviado. Según mi opinión, debe asumirse con mucho cuidado el dato, ya que podría ser un error de transmisión o de atribución.

Relación del Tercero Auto particular de Fe, que el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de los reinos y provincias de la Nueva España celebró en la Iglesia de la Casa Profesa de la Sagrada Religión de la Compañía de Jesús.

Este título también ofrece problemas, ya que en la descripción que ofrece Uriarte añade que quizá se atribuya a Bocanegra por su parecido al Auto de 1649.

Sermón predicado en la fiesta de la solemne colocación de la Cruz de piedra.

El sermón fue dado por el P. Esteban de Aguilar, pero se encuentra la *Aprobación* de Bocanegra, según indica Andrade.

1649 *Sermón* de la publicación de la Bula de la Santa Cruzada en México, el día de san Miguel, del año 1549.

Este texto no presenta problemas de autoría. Bocanegra predicó este sermón tal como apuntan los bibliógrafos (ver Zambrano; Andrade; Uriarte; Sommergovel; Beristáin).

Historia del auto público y general de fe, celebrado en México el 11 de abril de 1649.

Beristáin inserta esta entrada en el epígrafe destinado a Matías de Bocanegra. No obstante, el jesuita redactó la dedicatoria de la relación de dicho Auto. El texto salió publicado «con licencia en México, por Antonio Calderón, impresor del secreto del Santo Oficio, en la calle de San Agustín».

Epítome sumario de las personas, así vivas como difuntas, que se han penitenciado, reconciliado y relajado, en los cuatro autos de fe que se han celebrado por esta inquisición mexicana en los reinos y provincias de la Nueva España, para mayor honra y gloria de Dios, nuestro Señor Jesucristo [...].

Uriarte acepta ciertas dudas al atribuir este texto a Bocanegra, ya que tan solo lo han hecho porque salió como apéndice al auto anterior.

- 1650** Este año entró el nuevo virrey, Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alva de Liste y marqués de Villafior. Como se sabe antes de entrar en la Catedral se solía explicar el programa iconográfico que decoraba la fachada. En este caso en torno a Hércules, el «*verso, poesía y loa* compuso el P. Matías de Bocanegra, de la Compañía de Jesús» (Guijo 1, 108; Zambrano 195).
- 1651** *Carta* escrita por Bocanegra al P. Diego de Salazar por el motivo de la congregación que quiso fundar.

En la biografía de Bocanegra ya se ha mencionado la intención de crear una congregación. En este apartado se recoge la carta que envió junto a una copia y otros papeles necesarios para la tramitación de su causa.

- 1652** *Sermón* predicado en la Santa Iglesia Catedral de México, en la fiesta de S. Felipe de Jesús. (Impreso en México en 1652). En él se halla la Aprobación de Bocanegra.
- 1654** *Sermón de la Purísima*, del P. Antonio de Ribadeneira. (Impreso en México en 1654). Se halla la *Censura* de Bocanegra.

1657 En *El máximo limosnero... Santo Tomás de Villanueva*, de Fray Esteban García (impreso en México en 1657), se halla la *Censura* de Bocanegra.

4.3. Conflictos y certezas

Destacaremos en primer lugar la obra que más fama concedió al jesuita, su *Canción a la vista de un desengaño*, que trata de cómo un clérigo observa atento el canto de un jilguero, en perfecta armonía con la naturaleza, cuando de pronto un neblí lo silencia al devorarlo, lo que representa la fugacidad de esta vida y el acecho de la muerte.

La canción se reimprimió en numerosas ocasiones. La más antigua sería en 1652, por Bartolomé Fernández Talón, quien compuso su *Canción moral en que de la belleza efímera de la rosa se sacan documentos floridos* —Méndez Plancarte puntualiza que esta obra fue citada por Beristáin y Eguiara, pero ignorada por Medina y Andrade: ver *Introducción*, p. 1—. Volvió a reimprimirse en 1755 con el título de *Canción famosa*. Unos años después, en 1764, la reimprimió la viuda de Rivera. Y en 1782 Jáuregui la publica de nuevo.

Para Arrom es la obra que le «valió de inmediata nombradía» y lo salvó del olvido (1953, 80). Como hemos visto, fue reimpressa en varias ocasiones, pero es que por lo visto también fue muy imitada. Según Arrom, la imitación más antigua es la de Bartolomé Fernández Talón en 1652. En el siglo XVIII, el padre Juan de Arriola, Francisco José de Soria, José Manuel Colón Machado, Tomás Cayetano Ochoa y Manuel Valdés fueron unos de los tantos imitadores (1953, 80): sobre las imitaciones de estos autores añade que también fueron muy difundidas, al igual que la original. Podemos encontrar más referencias a estos autores y el éxito de

la *Canción* en Beristáin 1883, I, 104: II., 346; III., 221 y IV., 40; Menéndez Pelayo 1911, 68-70, «todas ellas entre los años 1776 y 1777» (Jiménez Rueda *Historia*, 82).

Bocanegra repite el tema del desengaño de su *Canción* en la *Comedia de san Francisco de Borja*, puesto que su protagonista se percata del desengaño que supone la vida terrenal. En este sentido, creo válido suponer que lo que fue el parlamento de Borja en la comedia pudo servir como primera inspiración para crear algún tiempo después la obra lírica. En cualquier caso, la fecha no pudo ser después de 1652, ya que es la fecha de la imitación más antigua que se conoce por ahora. Esto nos ayuda a fechar la *Canción* entre 1640 y 1652.

Ambos textos abundan sobre la virtud de la vida contemplativa alejada del mundo sensitivo, el cual engaña al entendimiento. Un mundo sensitivo que queda representado por el ambiente cortesano en el caso de Francisco de Borja y por el *locus amoenus* que el poeta desarrolla en las primeras estrofas de la *Canción*. Este mundo amable que rodea a los protagonistas se torna en elemento banal y fútil que se desvanece ante la presencia de la muerte. Los sentidos nos engañan y tan solo ante la advertencia de que todo pasa podemos darnos cuenta y vivir ajenos a lo sensible. En ambos textos, destaca el autor que la muerte es lo único certero en el mundo y lo que da sentido a la vida. Así, en la *Comedia de san Francisco de Borja* el protagonista llega a la conclusión de que «Sola la muerte es verdad, / que lo demás es mentira» (vv. 1129-1130). Del mismo modo, en la *Canción* el religioso reflexiona sobre el desengaño vivido con la muerte del jilguero y dice: «y pues te engañó su vida, / desengáñete su muerte» (vv. 239-240).

Ya sea por el tema, ya sea por su valor estilístico, el caso es que tal *Canción a la vista de un desengaño* se consideró una

de las mejores poesías de la lírica mexicana del siglo xvii⁷. Es más, Menéndez Pelayo la califica de no despreciable por la «fluidez de los versos» (68). Para Jiménez Rueda es una obra que no carece de noble lirismo ni de suave inspiración (*Historia*, 82). Pimentel admite el renombre de la composición, ya que en su *Historia crítica* se ve instado «a copiarla íntegra y a hacer sobre ella algunas observaciones» (125) debido a la fama que había adquirido. La composición la divide en seis partes y comenta cada una de ellas. Sin embargo, las observaciones van disminuyendo de una a otra parte. En conjunto valora de forma positiva la citada *Canción*, pero deja entrever un cierto disgusto por el estilo gongorista que no llega, a su juicio, al referente primigenio. Dentro de las concesiones que se le otorgan a la obra afirma que:

El lenguaje de Bocanegra es correcto y la versificación generalmente natural y fluida. Aunque el estilo es el gongorista de la época se presenta algunas veces poco marcado, y nunca llega a lo sublime de la escuela que es lo ininteligible. A pesar de lo que tiene de gongorista la poesía del padre Bocanegra, no faltan en ella, algunas veces, cuadros vivos y variados, imágenes graciosas, descripciones agradables, toques atrevidos admisibles en poesía, sentimientos bien expresados. (137)

Méndez Plancarte, más cercano a la opinión de Pimentel, aunque quizá más severo, es tajante al valorar la famosa *Canción* de Bocanegra. Concede que la composición está a

7 Eso sí, para algunos como Pimentel: «Todas estas circunstancias reunidas hacen que la composición de que tratamos pueda reputarse como una de las mejores, relativamente hablando (o, si se quiere, menos malas) que inspiraron las musas mexicanas en el siglo decimoséptimo» (Pimentel 137).

la altura, o mejor dicho, no se desluce de la del «Jilguerillo»⁸ de Mira de Amescua —algunos críticos han comparado ambas canciones y aseguran que la pieza amescuana es fuente principal de Bocanegra—:

Pero extrema la conceptista minuciosidad, palabrea con exceso, adolece de ríspidas sinéresis y de varios «traquidos» disonantes; ni le encontramos esa peculiar «fluidez» métrica, o ese «sentido místico», ni nada excepcional de «en-marañamiento» o de «naturalidad»... Sus «lunares gongorinos», en cambio, son los que hacen sabrosa esta pintura, en sí vulgar y lenta, y redimen el declive prosaizante de su «carácter filosófico» (Méndez Plancarte L-LI).

Duras palabras para una composición que en mi opinión gozó de justa fama. No obstante, Méndez Plancarte, al afirmar que se puede considerar como una «fábula con moraleja» (LI), lo sitúa como el primer fabulista novohispano. Cabe destacar que para Méndez Plancarte se percibe en la obra de Bocanegra el reflejo de Calderón, llegando a destacar «entre nuestros calderonianos del XVII» (LI).

La comparación entre Bocanegra y Calderón⁹ es habitual, ya que para muchos el dramaturgo español sirvió de fuente de inspiración al jesuita criollo. Luis Carlos Salazar llega a conclusiones interesantes sobre la influencia calderoniana (595-605)¹⁰. Según este estudioso, es indudable que la comedia, así como la mal atribuida a Calderón, *El gran*

8 Méndez Plancarte llama así a la *Canción real a una mudanza*, cuyos dos primeros versos son: «Ufano, alegre, altivo, enamorado, / rompiendo el aire el pardo jilguerillo».

9 Volveré al tema de la influencia calderoniana en el epígrafe destinado a las fuentes de la *Comedia de san Francisco de Borja*.

10 Compara *La vida es sueño*, de Calderón, con la *Canción* y algunos pasajes de la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Bocanegra.

*duque de Gandía*¹¹, tienen como hipotexto común una obra perdida del dramaturgo, y que se supone anterior a todas¹². Por mi parte me aventuro a pensar que es una sospecha equívoca, ya que la comparación entre la comedia y la *Vida de Francisco de Borja* del P. Ribadeneyra establece una relación que despeja cualquier duda sobre la fuente principal de la comedia de Bocanegra.

Además, en estas piezas se plantea el problema del hombre frente a la Providencia. Es decir, el tema del libre albedrío y la naturaleza humana. En la comedia, Francisco de Borja debate sobre este tema con el emperador Carlos v. Es un diálogo que se abre con los versos de Carlos: «Si bien lo consideras, / más fácil que hombres se gobiernan fieras» (vv. 103-104). Tras una breve interrupción del gracioso Sansón, el emperador Carlos reflexiona sobre lo sencillo que es someter a los animales, gracias a la superioridad del ser humano¹³. Como remate, Borja responde que en la naturaleza humana concurre lo peor de todas las fieras (vv. 153-159 y 161-170). En todo caso, el hombre es un ser libre y racional que comprende que puede controlar sus pasiones. Vol-

11 Parece ser que esta comedia que en un principio se atribuyó a Calderón es en realidad del padre Pedro de Fomperosa. Ver Salazar 620. Del mismo modo, Luis Iglesias Feijoo atribuye al P. Fomperosa otra comedia titulada *San Francisco de Borja, duque de Gandía* (Iglesias Feijoo 488). Volveré sobre estas cuestiones en el apartado dedicado a la *Comedia de san Francisco de Borja*.

12 Se sabe a ciencia cierta que Calderón escribió una comedia sobre Francisco de Borja por encargo «de conformidad con una carta que dirigió este dramaturgo al duque de Veragua el 24 de agosto de 1680 y según una referencia que proporciona Juan de Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte de las comedias de Calderón* (Madrid, 1682)» (Salazar, 2002, p. 602).

13 El pasaje al que se hace referencia ocupa los versos 107–148, donde se esgrimen las cualidades de ciertos animales: el ave, el pez, la fiera y el toro. Todos ellos capturados con facilidad por el hombre, pues el ingenio del último lo hace superior al resto.

vemos al tema central, el desengaño, el hombre virtuoso y desengañado de la vanidad del mundo vivirá una vida plena.

Es el momento de dar paso a otro caso en el que ha habido cierta discordancia entre los estudiosos de Bocanegra. En 1949 comenzó una polémica que duraría algunos años sobre la atribución a Bocanegra de una comedia supuestamente titulada *Sufrir para merecer*. Se trata de una hipótesis, porque el ejemplar que se conoce carece de portada y las tres primeras páginas. El título se extrae por los versos de cierre: «Beso tus pies, / y aquí, Senado, da fin / sufrir para merecer»¹⁴.

Julio Jiménez Rueda atribuyó esta comedia al padre Matías de Bocanegra, porque entre los papeles se encontraron versiones de la afamada *Canción*. Según Arrom, esto pudo propiciar la confusión. Sin embargo, es justo aclarar que el investigador Jiménez Rueda no fue categórico al atribuir dicha comedia a nuestro dramaturgo.

En nota al pie deja Arrom un breve análisis comparativo entre *Sufrir para merecer* y la *Comedia de san Francisco de Borja*. Utiliza términos como «superficial» o «desaliñada» para describir la primera. Además, deja en muy buen lugar la comedia sobre el santo, ya que afirma que «no faltan momentos poéticos de hondo lirismo» («Una desconocida comedia» 102), en contraposición a la falsa atribuida de la que dice «abundan la hojarasca de insinceras expresiones amorosas y la ruidosa pirotecnia de celos que a nadie que man y ni siquiera deslumbran» (102). No deja de ser una opinión con cierto fundamento, pero sí me parece más cierto comparar la métrica, donde vemos que la *Comedia de san Francisco de Borja* goza de una variada versificación, mien-

14 El texto está editado por Julio Jiménez Rueda en 1949 y publicado en el *Boletín del Archivo General de la Nación en México*.

tras que *Sufrir para merecer* está casi toda ella metrificada con romances y redondillas (102). Esto denota que el autor no es el mismo, ya que Bocanegra sí ha demostrado ser un buen versificador. Finalmente, apunta que unos versos de *Sufrir para merecer* dan muestra de conocer la famosa *Canción a la vista de un desengaño*. En boca de la dama Laura, el autor anónimo exclama: «Quiero olvidar y me pierdo / a vista de un desengaño, / porque en tan crecido daño / el desengaño me acaba».

Desde Arrom, nadie ha puesto en tela de juicio que esta obra no sea de Matías de Bocanegra. Nosotros no podemos aducir ningún nombre concreto, pero parecen claras las evidencias aquí expuestas para negar la paternidad de Bocanegra.

Finalmente, para concluir este apartado, habría que destacar un conjunto de sonetos que Matías de Bocanegra debió escribir con motivo de la llegada del virrey Diego López Pacheco a Nueva España en 1640. Estos sonetos quedan recogidos por Martha Lilia Tenorio en su magna *Poesía novohispana. Antología* (459-465). Se trata de nueve sonetos que comparan al virrey novohispano con Prometeo. Este mito proyecta la imagen del marqués de Villena como virrey. Si la imagen de la monarquía se transmitía a través de la metáfora del sol, cuyo calor simboliza la vida para los súbditos, el virrey se convierte en ese Prometeo que roba la luz para la humanidad y traslada con su linaje parte de la luz monárquica al Nuevo Mundo. El mito se ajusta más si pensamos que el virrey era también conde de Salvatierra, es decir, al igual que Prometeo «salvó» a los hombres, el virrey «salva» la tierra a la que llega.

En conclusión, hasta este momento, esta es la obra que se conoce del jesuita Matías de Bocanegra, si bien queda claro que la comedia *Sufrir para merecer* no es suya. Pero sí lo es, por supuesto, la *Comedia de san Francisco de Borja*, de

la que nos consta su autoría al estar explícita en la portada del ejemplar hallado en la New York Public Library. Esta obra no aparece en los catálogos de Beristáin o Andrade, por ejemplo, pero a partir del descubrimiento de Arrom es la obra más trabajada en los últimos años. En cuanto a su composición lírica, es indudable que la fama otorgada por su *Canción* es justa y gracias a ella ha permanecido su nombre en las antologías poéticas. Con todo, es necesario seguir explorando su labor como poeta en ediciones críticas de sus poemas, ya que según he podido comprobar no existe ninguna compilación con aparato crítico.

EL FESTEJO JESUITA DEL COLEGIO MÁXIMO
DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

La Compañía de Jesús le dedicó un festejo a Diego López Pacheco como homenaje por su llegada al virreinato y en concreto a la Ciudad de México. Tuvo lugar en el Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo el 18 de noviembre de 1640. Tenemos noticia de este festejo gracias al volumen facticio publicado en 1640 bajo el título *Viaje de tierra y mar*. Como veremos, el título del volumen completo es el del primer texto que se halla en él y que ya hemos mencionado anteriormente, pues se trata de la relación del viaje que el cronista Cristóbal Gutiérrez de Medina elaboró. En esta ocasión, el texto que nos interesa se titula *Addición a los festejos que en la Ciudad de México se hicieron al Marqués, mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús*, también compuesto por Gutiérrez de Medina, y no por Bocanegra, según pienso. Encontramos la primera descripción del festejo aquí editado. Parece ser que se le concedió una atención privilegiada al fasto porque el propio autor reconoce que «Después del fin desta relación [el *Viaje de tierra y mar*] no me

pareció dejar la del mayor festín de México que la Compañía de Jesús hizo al marqués, mi señor, en el Colegio de Estudios de san Pedro y san Pablo» (1r).

Como sabemos, al llegar a la Ciudad de México, los fastos duraron varios días, fueron variadísimos y llenos de lujo. Genaro García, en su biografía sobre Juan de Palafox y Mendoza, dice que:

El gran festín celebrado por la Compañía de Jesús en honor de su excelencia se verificó el 18 de noviembre, en el patio del Colegio de San Pedro y San Pablo [...]. La fiesta principió con un romance que cantaron diestros artistas acompañados de música; recitose luego una loa; siguió una comedia compuesta en honor de su excelencia, sobre la conversión de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, y cuyas jornadas quedaron divididas por un entremés y dos danzas de niños; otros niños vestidos de aztecas y adornados de plumas y piedras preciosas bailaron un tocotín o danza indígena, majestuosa, grave y monótona, al son de *ayacachtlis* y *tenopaztlis* y de una voz que llevaba el compás. (79-80)

Por lo tanto, el festejo que conocemos a través de las ediciones modernas está compuesto por loa, comedia y tocotín, pero estas tres piezas son una parte de un todo más complejo. En el testimonio de Genaro García se menciona un romance previo a la loa que podemos leer en la *Addición*, publicada en 1640 por Bernardo Calderón, y que se recoge en el volumen facticio ya mencionado. Pues bien, un año más tarde se publicó una nueva edición del viaje, titulado de modo diferente, como se verá en el estudio textual, que en lugar de incorporar esta relación incluye los componentes de festejo, pero en el cual no aparece el romance. Con el fin de reconstruir el fasto jesuita, hemos realizado una edición facticia entre las ediciones de 1640 y 1641. Es decir, comenzaremos por la *Addición*,

que incorpora una descripción del arco que se construyó al efecto en el Colegio y el romance que allí se declamó. Los textos como la loa y el tocotín aparecen en ambas ediciones, por lo que se sitúan en el lugar que les corresponde. En cuanto a la comedia, la tomamos de 1641, así como el panegírico y la *Parte tercera*. Este último texto no es un componente más del festejo, pero sí el cierre que la edición de 1641 aporta al conjunto.

Pasemos a analizar la figura de Diego López Pacheco en el global del festejo. Sí me gustaría mencionar que dos elementos sobresalen a lo largo de todos los textos que poseemos sobre el marqués de Villena. Me refiero a la comparación con el sol y a la insistencia sobre la importancia de su sangre. En el romance se insiste en elogiar la sangre que Villena ha proporcionado con tanta grandeza. Otro aspecto que volverá a aparecer en la loa y que ya vemos en el romance es la comparación con Francisco de Borja.

El fragmento de Genaro García mencionaba también que las jornadas de la comedia quedaron divididas por un entremés —«en negro» matiza Bocanegra tras la comedia— y dos danzas de niños. Ninguno de estos textos se puede leer actualmente. Tras estas danzas sí se recoge que hubo un tocotín, que es una danza cuyo origen es prehispánico. Por lo tanto, la *Addición* incorpora información interesante que se omitió en la publicación de 1641: sobre todo el romance inicial. Sin embargo, cuando se publicó el fasto, se incorporó la *Parte tercera de los aplausos y fiestas*, un texto que narra y ensalza la gran gestión del virrey a lo largo de todo el año. En suma, los textos que aparecen en el volumen de 1641, y por ende los aquí editados, son:

1. Romance cantado
2. Loa
3. Comedia

4. Tocatín
5. Panegírico latino
6. Parte tercera

El panegírico solo se lee en el ejemplar de la Huntington Library, mientras que el resto de componentes sí aparecen —con leves variantes, como se verá— en los dos ejemplares: el de la Huntington Library y el de la New York Public Library. A continuación, expongo en detalle cada uno de estos componentes.

5.1. Romance cantado

La *Addición* ha contribuido de manera definitiva en la reconstrucción del fasto al incorporar entre los textos transcritos el romance cantado que dio comienzo a la fiesta. Esta edición cuenta por tanto con un corpus de textos que recrean casi al completo la celebración del 18 de noviembre de 1640. El romance cantado es una pieza muy breve, de veinticuatro versos. Pero condensa en este breve espacio los dos motivos recurrentes a lo largo del fasto.

Nos acabamos de referir al romance porque se ensalza la sangre del virrey. Los versos del estribillo, con los que abre y cierra el poema, ensalzan la grandeza del personaje: «Que en Villena cantando / sangre y fortuna, / a la Fama le faltan redobles y se acaban al viento las plumas» (vv. 1-4). Pero la referencia explícita al linaje aparece más adelante: «Si por grande, es lo mayor; / si por sangre, fue la suya / gloria de muchos monarcas / y esmalte a coronas muchas» (vv. 9-12).

Por otro lado, este romance sirve para introducir al espectador en la comparación entre Diego López Pacheco y san Francisco de Borja: «Su grandeza solo un Borja / en semejanza no obscura, / rayo a rayo y gloria a gloria, / como

en *espejo* trasumpta» (vv. 17-20). Las cursivas son mías y con ellas quiero destacar la intención didáctica del festejo jesuita. Al igual que en la loa y en la comedia, se subraya la comparación entre el marqués de Villena y Francisco de Borja, la cual se plasma como un auténtico «espejo de príncipes». Sobre este motivo volveremos más adelante.

5.2. Loa

La loa que precede a la *Comedia de san Francisco de Borja* es un texto breve con doble finalidad: por un lado, alaba al marqués de Villena, para lo cual se sirve de una tirada de octavas reales cuya temática gira en torno a la sangre del virrey; por otro lado, se cierra con un soneto que sirve de nexo para introducir la comedia que viene a continuación. Además, este soneto servirá para explicar la intención del drama de Bocanegra, pues en él ya se introduce la comparación entre el virrey y el santo. Es decir, se muestra de nuevo este «espejo de príncipes». Recordemos que en el romance arriba mencionado también se comparaban ambas figuras.

Las octavas muestran imágenes en las que se subraya la autoridad y el poder del virrey. Por ejemplo, comienza plasmando un caballo erguido sobre sus patas traseras y elevándose hacia el cielo —«si engrifado gigante al cielo aspira» (v. 1)—. Se le compara con Faetón, pero en este caso «sin riesgos» (v. 6) de caer, pues tan solo es válida la comparación por su cercanía al sol, en este caso el monarca Felipe IV. No olvidemos que el marqués de Villena era primo del rey, circunstancia muy valorada desde su nombramiento. En la loa se subraya mediante los siguientes versos:

La sangre que heredó vuestra excelencia,
los títulos que goza, los reales

blasones de su ínclita ascendencia,
los méritos heroicos personales,
se subieron a tanta preeminencia
que en navas de este reino occidentales
tan alto monte México le mira,
que sólo de alcanzarle a ver se admira. (vv. 25-32)

Y personificando el lugar, México, se insiste en el júbilo que se siente al recibir tal honor en su figura, pues se aclama: «Celebra el valle en verdes primaveras / [...] / tanto aplauso al gozar tanto monarca» (vv. 9-16) o «El prado le agradece a su fortuna / hacerle de tan gran monte vasallo» (vv. 17-18). Esta insistencia sobre la felicidad que causa la llegada del marqués de Villena es permanente desde que desembarcó en Veracruz. Pero no es baladí que se insista tanto en resaltar el linaje, pues la loa es otro ejemplo más, como vemos, de la satisfacción que hubo al recibir a un grande de España como virrey.

La última octava cierra el elogio e introduce al espectador en el tema de la comedia al dar paso al soneto que establece la comparación con Francisco de Borja.

Lo más significativo de la loa dentro del conjunto del festejo es que al final se establece la comparación entre López Pacheco y el santo-Duque. Dicha comparación se logra gracias a los títulos nobiliarios que les hacen semejantes. Matías de Bocanegra culmina el poema ofreciendo al virrey la historia de Francisco de Borja, que fue III General de la Compañía de Jesús:

Da un Marqués, un virrey, un Duque santo,
un grande en Borja, humilde Compañía,
que en aplausos de quien su amparo fía,
a tal hijo el festejo es justo mande
de un Marqués, un virrey, un Duque y grande. (vv. 58-62)

En conclusión, el fasto que los jesuitas ofrecieron al virrey tiene un núcleo temático: la comparación entre el marqués de Villena y el santo-duque. Con ello, el motivo que impera a lo largo de todo el conjunto es el del «espejo de príncipes». Pero es mejor estudiar este punto en la *Comedia de san Francisco de Borja*, ya que es la pieza más representativa de todo el conjunto.

5.3. Comedia

Sobre la *Comedia de san Francisco de Borja* no abundan artículos, pero sí podemos destacar la labor investigadora de autores como Dalia Hernández Reyes, Frederick Luciani y, por supuesto, José Juan Arrom. Hay más estudiosos que se han aproximado a la obra y trataré de recopilar aquellos que ahonden en su conocimiento.

En este apartado me gustaría centrarme en analizar el papel que jugó la comedia dentro del festejo. Es decir, el mensaje que la Compañía transmitió con esta obra y de qué se sirvió para lograrlo. Sobre este tema me aproximé al comienzo de la investigación (Sainz Bariáin, «La *Comedia*»), pero me gustaría profundizar en el mensaje político que la obra envía al virrey novohispano.

Como es sabido, algunos autores han interpretado que la *Comedia de san Francisco de Borja* como una obra de circunstancias con fallos estructurales provocados por la falta de experiencia del dramaturgo (Arrom, 1953). Es muy cierto que Bocanegra es sobre todo conocido por su obra lírica, pero los fallos estructurales no son tales, como explica Luciani («La *Comedia*: programa político»), ya que responden a un criterio claro y conciso: transmitir un «espejo de príncipes» al marqués de Villena. Para ello, escribe una obra en la que se encadenan episodios del tercer general jesuita

distribuidos de modo que la santidad del protagonista va creciendo paulatinamente. Es decir, se sacrifica el desarrollo de la acción a favor del eje temático: la santidad.

A la hora de leer esta obra, debemos considerar el marco histórico en el que se produjo. Y sobre todo se debe considerar que se representó por la llegada un nuevo virrey. Es decir, ante una obra de circunstancia que aprovecha para educar al gobernante. Por otra parte, el teatro jesuita suele tener carácter moralizante, didáctico. La educación es uno de los pilares de esta orden religiosa. Uno de los ejemplos que lo demuestra es el hecho de que las comedias hagiográficas jesuitas, por norma general, suelen carecer de espectáculo de tramoya para centrarse en lo ejemplarizante. Por otra parte, Luciani lo desarrolla en su trabajo y lo sintetiza en estas palabras:

If, as will be argued here, the *Comedia de san Francisco de Borja* combined the Jesuit campaign against Machiavelli, the Order's predilection for the genre of the «education of princes», and its tradition of didactic theater, then, in yet another sense, Francis Borgia offered the ideal historical subject. («The *Comedia* (1640)», 123)

A continuación, comprobaremos las acertadas palabras de este autor, pues desde luego el santo-duque ofrece en este fasto una multitud de posibilidades ejemplarizantes.

En la comedia, el mensaje jesuítico está muy bien trabajado, puesto que se dedica todo un acto, el segundo, a mostrar un espejo de gobierno. Este acto está centrado en el momento como virrey de Francisco de Borja. El personaje antagónico sería el bandolero Rocafort, víctima de su propia educación, quien acaba cayendo a la condición de rebelde. Si comparamos ambos personajes, el modelo de conducta es el

protagonista, pues, a pesar de todo, sus principios son firmes también en la ejecución del poder. Incluso se aprecia cómo el poder del protagonista es en realidad su halo de santidad, dado que su sola presencia sirve para capturar al bandolero:

ROCAFORT Resistir intento en vano,
que falta el pulso a la mano
y el ánimo al corazón.
A ti solo doy la espada
con rendida voluntad,
vencido de una deidad
que en tu rostro vi estampada. (vv. 1916-1922).

Debemos extraer que, ante un mandatario con tales virtudes, el gobierno es más justo, pues se gobierna con rectitud. Cualidades a las que el vicio no puede hacer frente.

En cuanto al primer y tercer acto están dispuestos para mostrar las cualidades ejemplares que posee Borja, sobre todo la humildad, que muchas veces viene de la mano de la obediencia. Un caso claro es cuando encontramos al protagonista de novicio en la Compañía y trabaja con sus propias manos portando sacos de arena (vv. 3004-3085). En este pasaje se insiste en ideas ya mencionadas tanto en la obra como en el resto de componentes: el alto linaje de Francisco de Borja para ejercicios tan bajos. Ante lo cual, él ofrece una gran lección de humildad, rasgo que se espera en el virrey novohispano: «RECTOR: Pues vuecelencia ha venido, / señor, para ejercitarse / en probación de humildad» (vv. 3004-3006) y sigue «Él sabe que me enternezco / de ver desta suerte un grande / sujeto a mi ordenación, / siendo su sacro linaje / tanto superior al mío» (vv. 3010-3014). Y no es todo, porque también aparece el hijo de Borja, don Juan, que queda espantado al ver así a su padre y le pregunta directamente «¿es

posible que se olvida / vucelencia de su sangre?» (vv. 3024-3025). Por supuesto Borja muestra su humildad al responder «No tenéis razón, mi ángel, / que nunca más grande he sido / que en aquestas humildades» (vv. 3041-3043). Según Luciani, esta virtud no debe vincularse solo a lo moral, sino también al resultado del gobierno, como hemos visto en la justicia con Rocafort («La *Comedia*: programa político»).

En el diálogo con su hijo, Borja compara el sufrimiento que él padece con el de Cristo. Se insiste aquí en la espiritualidad del protagonista, quien busca seguir los pasos de Jesucristo, modelo de conducta indiscutible para el «espejo» borgiano. Si Dios se humilló para salvar a la humanidad, cada rey debe hacer lo propio por su pueblo: idea de príncipe cristiano.

Jacqueline Cruz trabaja los elementos emblemáticos de la comedia. Para ella, Borja sería la representación de la virtud. Como contrapunto encontramos a Rocafort, un noble sin virtud. El vicio queda representado en las figuras femeninas de Flora y Belisa y a ellas se opone Leonor, la mujer de Borja. Pero veamos qué ocurre con los emperadores. Está claro que en la obra no se emite ninguna crítica hacia la monarquía. Al contrario, ambos personajes, Carlos e Isabel, son ilustres y honorables, pero en alguna ocasión muestran sus debilidades humanas, hecho que se opone a Borja y Leonor, quienes sí ejemplifican el modelo perfecto al encarnar las cualidades del «espejo de príncipes». A continuación, veremos fragmentos en los que, ante la misma situación, el modelo de los marqueses supera al de la realeza.

En el caso femenino, ambas viven un preanuncio de su muerte. La emperatriz mediante el sueño premonitorio (vv. 248-345) y Leonor al verse en el espejo (vv. 2237-2303). Si prestamos atención a estos fragmentos, percibiremos cómo

Leonor muestra templanza y serenidad, mientras que a la emperatriz Isabel le apodera el miedo.

La emperatriz, tras describir el sueño premonitorio que la atenaza, aparece alterada y manifiesta que:

Desde entonces, Leonor mía,
en este dolor me ahogo,
en estas lágrimas vivo
y muero en estos sollozos.
Y aunque está Toledo en cortes
jugando cañas y toros,
todo, amiga, me fastidia;
las fiestas me dan en rostro
y hoy me ha dado calentura. (vv. 327-335)

En este momento, se aprecia la templanza de la marquesa Leonor, quien asegura: «Quizás, señora, es antojo, / y te juro por quien eres / que haces agravio notorio / a tu misma discreción. / Si no es más que un sueño todo, / no creas jamás en sueños» (vv. 336-341). Personifica por tanto la prudencia y la discreción. No se deja llevar por los impulsos, al contrario que su emperatriz, quien declara: «Ni los creo ni los oigo, / pero sé que muchas veces / avisa el cielo piadoso / en sueños lo venidero» (vv. 342-445).

Esta escena tiene su contrapunto al final del segundo acto, cuando se anuncia la muerte de Leonor. En esta ocasión su acompañante es Flora, quien es un personaje cuyo comportamiento representa el vicio o la maldad (llega a desear la muerte de Leonor). Ante este anuncio, la marquesa representa la virtud de la templanza, ya que se resigna a los designios divinos y acepta su destino:

Pero yo renuevo aquí
mi oferta amorosa y fiel:

la Parca no toque a él
y logre su arpón en mí.
Cúmplase en buen hora así;
llegue la Parca atrevida
a mí, sin ser su homicida,
y haga en mí su dura suerte,
que no hace al caso mi muerte
y importa mucho su vida. (vv. 2294-2303)

Sí es cierto que al principio se asusta y teme, pero asume rápidamente su condición mortal. Al revés que Flora, quien asegura que «huye» la muerte. Por supuesto, la distancia entre Leonor y Flora es mayor que con la emperatriz, pero, aun así, si comparamos ambas reacciones, se puede afirmar que el estandarte de la virtud lo porta la esposa de Borja. Comparar ambas escenas no es un hecho arbitrario, pues es el propio Bocanegra quien pone en boca de Leonor el recuerdo de la premonición primera: «Aquesas mismas razones / le dije yo a mi señora» (vv. 2246-2247).

En resumen, Leonor es el estandarte de la mujer perfecta, colmada de virtud. Sus cualidades son la prudencia y la discreción. La primera de ellas, es el modelo clásico que debe encarnar la mujer casada en los estándares auriseculares. La discreción, por otra parte, se suele presentar junto con la belleza como términos contrarios. Si bien es cierto que cuando ambas coinciden en una sola mujer, ésta será la ponderación de su virtud, suele vincularse con el ideal de perfecta cristiana. Está claro que Leonor es un modelo de este tipo. Por el contrario, Flora y Belisa carecen de discreción. El caso más curioso es el de la emperatriz Isabel, de reconocida belleza, también dentro de la obra (vv. 1083-1084 y vv. 2323-2325). Sin embargo, en esta escena en la que presagia su muerte pierde su discreción como apunta Leonor en el v. 339.

Concluamos la comparación entre distintas conductas con el caso masculino. Es decir, Borja y Carlos v. En esta ocasión el tema que marca la diferencia es la de la renuncia a sus estados. Borja, renuncia para comenzar su vida de religioso, mientras que el emperador Carlos abandona a sus súbditos para descansar. El primero es representación de la humildad. El segundo de la pereza (ver Luciani, «The Comedia»). Pero es mejor analizarlo de manera más pausada.

La renuncia de Borja es movida por su espiritualidad y la promesa de «No más servir señor que se me muera» (v. 1106) en su momento de conversión y el desengaño ante la muerte de Isabel. Por lo tanto, cuando tras morir su esposa decide hacerse religioso, explica en un extenso parlamento sus motivos a Ignacio de Loyola, quien le pide esta explicación (vv. 2490-2581). Durante esta tirada de versos el protagonista razona su conversión y el temor a Dios. Téngase en cuenta que el temor a Dios (*timor Dei initium sapientie* ‘el temor a Dios es el comienzo de la sabiduría’) es uno de los siete dones que el Espíritu Santo otorgó al hombre para hacerlo dócil a la voluntad de Dios. Por lo tanto, este sentimiento se convierte en una cualidad más del santo—duque. Por otro lado, Borja no solo renuncia a su estado nobiliario, sino que se produce un momento en el que rechaza el pontificado. Un personaje alegórico, el Parainfante, se le aparece para ofrecerle la mitra pontificia. En su rechazo alega que no está preparado para ese honor, demostrando una vez más su humildad. Esta virtud es la más valorada dentro de la orden jesuítica, como se puede apreciar en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola.

Carlos v por el contrario es un personaje con grandes virtudes, propias de la figura real e imperial. Ya sabemos que en la comedia barroca el decoro poético provoca que los personajes monárquicos sean tratados con respeto. Boca-

negra no falta a este paradigma. Sin embargo, no muestra al Emperador como «espejo de príncipes», ya que ese papel lo cumple el santo. Recordemos que en la loa y el romance que precedieron a la comedia se establecía la comparación Francisco de Borja / Diego López Pacheco. Tampoco debemos analizar el papel de Carlos como el oponente a Borja, pues ese puesto lo ocupa Rocafort (noble que cae en el bandolerismo). El Emperador comete una falta leve, pero suficiente para descartarlo como el auténtico modelo ejemplarizante: abdica por estar cansado. Este asunto se trata en el segundo acto, precisamente el que sirve para mostrar al duque como virrey y modelo de gobierno. Carlos habla con Filipo sobre su intención de retirarse a Yuste (vv. 2633-2739). En esta intervención se justifica porque pretende: «sacudir de mí la carga / y seguir desnudo a Cristo, / renunciando la corona / — con cuyo peso me oprimo — / a vuestras dichosas sienes, / que la gocen muchos siglos» (vv. 2718-2723). Es decir, prefiere delegar la carga en su hijo. Y es el mismo Filipo II quien reprende a su padre, ya que le responde:

¿Por qué os mostráis tan esquivo
con los vuestros, mi señor?
¿Tan mal os hemos servido
que siquiera no alcanzaran
por premio nuestros servicios
en esta postrera edad
vuestra protección y abrigo?
Mi pecho condenaréis
a unos perpetuos suspiros,
mis ojos a un llanto eterno,
viendo que no he merecido
servir vuestra ancianidad
como criado, o como hijo
que tan de veras os ama. (vv. 2753-2766)

Duras palabras de un hijo que ve cómo su padre le pasa el peso de un cargo que él mismo no puede soportar. Es una crítica velada a esta conducta que no abandona por un motivo piadoso ni por humildad, sino por hastío.

En suma, el virrey novohispano, López Pacheco, debe saber mirar el verdadero «espejo» que Bocanegra le ofrece: Francisco de Borja. Él posee las cualidades del príncipe cristiano y esto entronca con la rama antimachiavélica de la orden religiosa. Por lo tanto, también existe un mensaje político actual en aquella época y que se remonta a los tratados de príncipes como el *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 de este tiempo enseñan* (1595), precisamente del admirado Pedro de Ribadeneyra. De esta manera, la *Comedia de san Francisco de Borja* no es un texto tan inofensivo como se desprende del tono laudatorio del fasto, sino una pieza que busca transmitir un mensaje «dulcificado» pero conciso.

5.4. Tocatín

El *tocatín* es una danza de origen prehispánico que se baila al ritmo de un instrumento llamado *teponaztle* —también puede haber otros instrumentos como los *buehuatl* o *ayacatle*—. El término, que no es una voz en náhuatl, proviene de las sílabas que se utilizaban para marcar el ritmo del *teponaztle*: to, co, ti y qui. Así lo vemos en *Cantares mexicanos*, obra que recoge un buen corpus de piezas musicales mexicanas. Se transcriben secuencias rítmicas: tico tico ticoti / tico tico ticoti, y acaba así: totoco totoco —canción 45, canto b— (Bierhorst 76). Por supuesto, existen más ejemplos. Claudia Parodi también recoge alguno («Indianización», 266).

A menudo encontramos otra palabra para designar estos bailes: mitote. En algunos textos aparecen como sinónimos. Es más, en nuestro festejo así es, pues tras la comedia encontramos un párrafo que dice:

Rematose toda la fiesta con un *mitote o tocotín*, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios.

Para Padilla Zimbrón, estos términos se utilizan indistintamente entre los escritores novohispanos. Un claro ejemplo lo acabamos de ver, pero también aparece en *Los sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón: «una vistosa danza que llaman los mexicanos *netotiliztle* y, en nuestro vulgar, *mitote o tocotín*» (fol. 157v). Parece ser que en este texto aparece el término tocotín registrado por primera vez —hasta que se sepa de algún otro caso—. Será Claudia Parodi quien nos explique la etimología de estos vocablos. Ya la he citado en algún trabajo previo (Sainz Bariáin, «El tocotín»), pero reproduzco la referencia por su importancia:

Así *m+itotia+ni*, que significa ‘danzante’, permite la formación de *m+ibtotih* ‘el que baila’, del cual se deriva la voz *mitote* ‘baile’. Esta última palabra se tomó prestada en el español mexicano. El vocablo náhuatl *netotiliztli* ‘baile’, procede de *mi+itoliztli* ‘hacer danzar a alguien’, cuya raíz es también *itotia* ‘danzar’ (Parodi «Indianización», 260).

En todo caso, el tocotín es una danza que debemos considerar bajo un triple enfoque, ya que posee un triple componente: canto-música-danza (Sautron, 115). Es importante valorar este aspecto, ya que las letras de estas canciones seguían el ritmo marcado por la música y se componían en hexámetros de rima asonante. Lo vemos en el tocotín que trae al final el festejo: «Salid, mexicanos, / bailá el tocotín, /

que al sol de Villena / tenéis en cenit» (vv. 1-4), y así hasta el final. Esta versificación es propia de la métrica española, ya que se produjo una adaptación de estas canciones a la nueva cultura. Esto se conoce como transculturación. Es decir, es el proceso de intercambio cultural entre dos o más culturas. En el caso del tocotín se aprecia una doble vertiente: hispanización e indianización (sobre estas cuestiones ver Parodi «Semántica»).

Quiero detenerme en estudiar el tocotín del fasto, por lo que no me extenderé más sobre aspectos generales. Sí quería tener en cuenta este proceso de transculturación, que se ve en el conjunto de los tocotines conservados, porque el ejemplo de la Compañía para su fasto de 1640 es una muestra más de esta corriente mestiza. En primer lugar, es un elemento que se incorpora para honrar al marqués de Villena con algo genuino de América. Es un modo de mostrar la riqueza cultural del territorio que está destinado a gobernar. Por lo que se muestra con orgullo este pasado ante los ojos virreinales. Si bien es cierto, no podemos pasar por alto que es el propio Diego López Pacheco el tema de esta composición. Es decir, también en este componente del festejo se retoma el linaje del protagonista como objeto de alabanza: «Su sangre cesárea, / cual rojo matiz, / dorado epiciclo / rubrica en carmín» (vv. 5-8).

No es su sangre el único elemento que se repite en el festejo. También la comparación con el sol. Ya se sabe que esta metáfora se aplica a la monarquía. En este caso se dirige al virrey, quien al estar emparentado con el monarca Felipe IV bien se puede aceptar lo osado de la comparación. El poema no escatima en versos al efecto:

Con tanto planeta,
seguros vivid

de influjos eternos
en vuestro país.
Ahora comienza
a arder y lucir
la tórrida zona,
de nieve hasta aquí.
De lunas constantes
podéis presumir,
si de sol tan claro
siempre os investís.
Si en densas tinieblas
de penas vivís,
sus rayos destierran
la noche servil. (vv. 9-24)

Y no olvidemos que el tercer verso decía «que al sol de Villena». Cabe aclarar un punto, si bien el poema utiliza la metáfora de virrey-sol, también se aplica al monarca español, ya que en el v. 9, «con tanto planeta», alude a ambos. No es de extrañar que se derrita la nieve (los problemas), pues ambos representantes dan calor con su luz.

Como vemos, estos versos corresponden tanto en la forma métrica y en el tema con parámetros hispánicos. Se canta a un héroe de la monarquía y no a los antiguos caciques aztecas, como sí se lee en otros tocotines. En esta ocasión es una parte de un conjunto festivo en torno a la figura del virrey. Por lo tanto, el proceso de hispanización es muy notable. Es el contexto festivo el que marca el tono del mensaje. No obstante, se aprecia el orgullo por lo propio, como se ha indicado. Se busca honrar al mandatario con danzas de este tipo porque, como decía Hanrahan, se aprecia una «manifestación de ufanía de quienes experimentaban en sí mismos una resonancia y personal aprecio por la cultura precortesiana» (51).

5.5. Panegírico latino

Incorporo también el *Panegyris pro ingressu Marchionis in Collegium Christiferum*. Este panegírico en hexámetros latinos probablemente fue compuesto por el propio Bocanegra, aunque no hay documento que lo demuestre, salvo alguna mención que recoge Uriarte en su *Catálogo razonado*, quien a su vez cita a Beristáin. Para este último es anónimo, pero alude a un tal P. Esteban Aguilar, quien escribió un panegírico en hexámetros latinos. Si bien es cierto, tampoco Beristáin parece seguro que sea el mismo. Este aspecto se retoma en el estudio textual.

Por lo general, este componente no se incluye en las ediciones modernas porque tan solo aparece en uno de los ejemplares que contiene el festejo jesuítico (Huntington Library, que se trata de un ejemplar sumamente raro). Eso sí, lo incorpora tras la comedia y el tocotín. Por lo tanto, en esta edición se incluye este texto hallado en el lugar que allí se indica, tras el tocotín.

Es un texto complejo y erudito. Está plagado de referencias grecolatinas, en lo que es un alarde de erudición del autor, sea quien sea. Se compara al virrey con la figura mitológica de Mercurio. De hecho, debemos recordar que el arco triunfal que se erigió en México para la llegada de Diego López Pacheco traía como tema central la comparación con este dios romano, lo cual parece lógico, pues se trata del enviado del monarca Felipe IV. Por supuesto, el lenguaje es extremadamente complicado, ya que rompe las estructuras latinas para adaptarlas al lenguaje barroco. Se nota que es un ejercicio habitual en los colegios jesuitas, por lo que no es de extrañar que se le exigiera para la ocasión a un alumno aventajado o, incluso, alguno de los religiosos más capacitado en las letras. Bien pudiera ser Bocanegra, cuyo prestigio

como poeta era indudable, pero también es factible la teoría de Beristáin, quien implica al padre Aguilar u otro religioso del que no tengamos noticia.

5.6. Parte tercera de los aplausos y fiestas

Este texto aparece en la edición de 1641 como culminación laudatoria del gobierno del marqués de Villena. Se trata de una relación que da cuenta de cómo ha sido todo el año a cargo del nuevo virrey. Por lo tanto, no es un componente del festejo celebrado en el Colegio jesuita, sino de una parte más en su versión escrita. Está claro que con este texto se pretende ensalzar la figura de Diego López Pacheco. Debemos tener en cuenta que este virrey pronto favoreció al clero regular y no tanto al secular, de quien era más partidario Juan de Palafox y Mendoza. Parte de su disputa tuvo que ver con esta cuestión de autoridad eclesiástica.

La *Parte tercera de los aplausos* vuelve a hacer hincapié en el linaje del virrey, ya que parece motivo suficiente para esperar un gran gobierno por su parte. De hecho, se valora desde el comienzo sus «reales ascendientes y progenitores». Es más, se subraya que fue el primer Grande de España en ocupar el puesto ostentando ese título: «A cuyas estrenas entró su excelencia con la más importante condición para la suavidad, que nunca fue hacerle desde los primeros pasos tan amable; que nunca se vio tan universal acepción en los más remotos rincones de toda la Nueva España». Una condición que se valoró mucho, según la relación, en todas las capas de la sociedad novohispana. Es curioso cómo aprovecha para introducir un brevísimo tratado sobre qué es ser un buen príncipe. Se desprende la ideología jesuita opuesta al pensar maquiavélico. Así como en *El príncipe*, de Maquiavelo, se afirma que un buen gobernante debe ser amado, pero tam-

bién temido si la ocasión lo merece. Eso sí, el autor italiano pondera la necesidad de que entre ambos extremos halla equilibrio. Por su parte, los jesuitas niegan la necesidad del temor y en este texto se insiste al afirmar que:

Y de todos estos inconvenientes desembaraza los ánimos el gobierno amable de quien tiene las voluntades por suyas, en quienes la ejecución de los órdenes es más libre y espontánea obediencia que violenta servidumbre y cumplimiento forzado. Conduzca a estos efectos en su excelencia la blandura y humanidad de su trato, el agrado de su semblante, la dulzura de sus palabras y la demisión de su grandeza, midiéndola con la pequeñez de los suyos sin derogar un pelo a la estima y veneración de su ser.

Otro apartado interesante que podemos destacar es la alusión al obispo Juan de Palafox y Mendoza. A pesar de que éste ya empezaba a tener conflictos con las órdenes religiosas, Bocanegra lo trata con la dignidad de su cargo. No obstante, alude a la buena relación entre el virrey y el obispo cuando es sabido que en un año provocó su deposición en el cargo. Está claro que para 1641 la relación entre ambas personalidades sería ya muy tensa. Esto demuestra que la relación que aquí tratamos es un texto laudatorio con un tono respetuoso, ya que deja a un lado todo aquello que pudiera resultar conflictivo.

Finalmente, aborda cuestiones políticas para demostrar la capacidad de gobierno del virrey. Estas cuestiones son el conflicto con la piratería y las guerras con Holanda en Filipinas. Sobre estos temas se exhibe bastante, pues ocupa dos tercios del texto. Esta parte del texto es un documento histórico de gran valor, pues narra los conflictos exteriores con los que debía lidiar el virrey. El territorio de Filipinas dependía administrativamente del virreinato novohispano.

Es decir, uno de los papeles fundamentales del mandatario era suministrar las islas con todo tipo de bienes, tanto alimentos como armas. Por lo visto, los años anteriores a Diego López Pacheco hubo algún tipo de problema de servicio, por lo que la situación con Filipinas era tirante. El marqués de Villena intervino de inmediato para enviar una flota provista con todo lo necesario para el bien de este territorio. Es más, en 1639 la tensión era muy grande al haber perdido varios navíos por culpa de la piratería y de la guerra holandesa. No es de extrañar que se alabe esta acción del nuevo virrey, quien, a pesar de no solucionar el conflicto bélico, por lo menos pudo mejorar la situación de la flota que vinculaba ambos territorios. Sobre este tema es recomendable la lectura de Sales Colín.

En cuanto al tono laudatorio del relato, cabe mencionar que se abusa de expresiones ponderativas en torno a la figura virreinal. Nada extraño dado que es el estilo habitual en este tipo de relaciones.

A continuación, nos centraremos en un estudio más exhaustivo de la *Comedia de san Francisco de Borja*. El motivo por el cual le dedicaremos el siguiente capítulo es que se trata del componente principal de todo el fasto, por lo que podríamos considerar esta pieza como la piedra angular de todo el festejo jesuítico.

6.1. Género: comedia hagiográfica

Existe un debate abierto sobre la cuestión genérica de las comedias de santos. Couderc lo estudia con brevedad, pero de forma esclarecedora. Partimos de la idea de que el teatro áureo es casi de manera indiscutible de carácter irregular. Esta característica propicia que los debates sobre los géneros se puedan convertir en espirales que no terminen de llegar a ninguna parte. El citado autor evidencia las carencias que existen a la hora de delimitar las características del género hagiográfico, ya que si seguimos los criterios establecidos «se excluyen las comedias de asuntos bíblicos, con santos de verdad, pero que solo aparecen en el Nuevo Testamento; a la inversa, en otras comedias que sí se consideran de santos, también aparecen algunos de esos mismos santos» (67), y pone el ejemplo del apóstol Santiago. Es evidente que hay obras dramáticas que son difíciles de clasificar, dado que se agruparían en un amplio corpus que abarca el contenido doctrinal o teológico.

La hagiografía fue un producto de la cultura occidental muy influyente en la literatura generada durante la Contrarreforma. En 1563 se promulgó en Trento el decreto *De invocatione, venratione, Reliquiis Santorum, et imaginibus*, el cual marcó una gran diferencia con la mentalidad protestante que no veía con agrado la imaginería santoral del mundo católico. Es a partir de este decreto cuando la hagiografía se convierte en una herramienta más para la conservación de la ortodoxia católica en España (Aparicio Maydeu 141).

El género de la comedia de santos gozó de una gran aceptación por parte del público. Muy reveladores son los versos que encontramos en una de las loas que se recitan en el primer libro de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrano: «Llegó el tiempo que se usaron / las comedias de apariencias, / de santos y de tramoyas, / y entre éstas, farsas de guerras. / Hizo Pero Díaz entonces / la del *Rosario* y fue buena; / *San Antonio*, Alonso Díaz, / y al fin no quedó poeta / en Sevilla que no hiciese / de algún santo su comedia» (153-154)¹⁵.

Fue tal el éxito de este género que surgió otro tipo de textos como una inevitable reacción que censuraba la proliferación de comedias de santos. Por ejemplo el *Tratado contra las comedias y en particular contra el abuso de las comedias de los santos y su indecencia*, de Gerónimo de Guedea y Quiroga.

También en el ámbito jesuítico¹⁶ se alzaron voces en contra de este tipo de comedias al considerar indecente que los temas sagrados se banalizasen. El P. Juan Ramírez incluso llegó a escribir a Francisco de Borja para censurar la actividad teatral. La respuesta que recibió desde Roma indicaba

15 Hago referencia a las páginas de la edición que manejo y que aparece en la bibliografía.

16 Sobre el teatro jesuítico en el Siglo de Oro remito al documentado trabajo de Menéndez Peláez, 1995.

que ya se había comenzado a controlar este tipo de actividades. El padre Pedro de Ribadeneyra fue uno de los más duros oponentes contra el teatro en general y el hagiográfico en particular, arremetiendo contra el estilo de teatro que generó Lope de Vega con los argumentos de la patrística. Llega a considerar que las representaciones atentaban contra el decoro y la honestidad que planteaba Tomás de Aquino. Lo cual no deja de ser paradójico, pues un texto suyo sirvió décadas después de fuente directa para la comedia de Matías de Bocanegra.

El P. Ignacio de Camargo, en su *Discurso teológico sobre teatros y comedias de este siglo*, ataca a las comedias porque le resultan ilícitas e incitan a quien las escucha a pecar. Ahora bien, las comedias de santos son las peor consideradas, dado que tratan el tema religioso de manera obscena:

La verdad que éstas son mucho peores y menos tolerables que las de asuntos profanos que llaman de capa y espada. Y la razón es clara. [...] estas comedias que llaman a lo divino, tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo sagrado con lo profano. [...] Qué fealdad más indigna ver hacer de la Virgen Purísima y Reina Soberana de los ángeles [...] a una mujercilla conocida por todo el auditorio por liviana y escandalosa, recibir las palabras divinas del Evangelio. «¿Cómo puede ser esto, que no conozco varón?» con risa y mofa de los oyentes. (Cotarelo 127)

Con todo, el teatro jesuítico acabó por superar todas estas trabas y generó un gran número de obras teatrales. Además, por su finalidad didáctica y moralizante el teatro surgido en los colegios de la Compañía solía tratar temas religiosos. Como es de esperar, las vidas de santos, siguiendo la tradición medieval de los *exempla*, fueron muy habituales en el teatro propiamente jesuita.

Nueva España no es una excepción al auge de estas comedias, ya que fue uno de los géneros con mayor vigor y sirvió de entretenimiento en muchas y variadas celebraciones novohispanas (Hernández Reyes, «La puesta en escena» 285). Es evidente que la *Comedia de san Francisco de Borja* es ejemplo paradigmático.

García de Enterría, al analizar la influencia de la hagiografía popular, afirma que «si la comedia de santos era a la vez un reflejo y una orientación de y para el pueblo, los pliegos hagiográficos se movían en las mismas coordenadas y respondían a las mismas expectativas» (82). Menéndez Pelayo dejó muy claro que la hagiografía era la fuente directa de muchas comedias durante el Siglo de Oro (*Estudios* 1. 221-369, 2. 7-124). Es más, el erudito señaló como fuente directa de las comedias un tipo de texto más culto, y no tanto al folclore, como las crónicas, las historias de órdenes religiosas —en el caso de la comedia de Bocanegra está claro que se cumple el supuesto— o historias locales. García de Enterría analiza la influencia de los pliegos de cordel con vidas de santos en el teatro popular. Pero, aunque se centre en la transmisión popular, no hay que dejar escapar que probablemente estos textos también tengan como fuente directa obras de carácter culto.

Las comedias hagiográficas son obras que ponen en escena la vida de un personaje que sufre un episodio revelador, un desengaño ante la vida, y comienza a comportarse de tal manera que procura alcanzar un estado de máxima virtud. Suele ocurrir que estos personajes son amenazados de forma simbólica por tres enemigos: el Demonio, la Carne y el Mundo (Hernández Reyes, «La puesta en escena» 286-287)¹⁷. Es obvio que los enemigos fracasan y el protagonista alcanza el estado deseado.

17 La autora describe las características del género.

A la hora de fijar la taxonomía de la *Comedia de san Francisco de Borja*, no hay problema en clasificarla como una comedia de santos, tal y como hacen Hernández Reyes («La puesta en escena»), Luciani («La *Comedia*: programa político») y Perassi¹⁸. La obra dramatiza la biografía de un hombre en su camino hacia la santidad. Sin embargo, habría que subrayar el hecho de que Francisco de Borja fue canonizado el 12 de abril de 1671 por el Papa Clemente x, esto es, tres décadas después de la representación de nuestra comedia. Una de las principales características de la obra hagiográfica es que el protagonista sea un santo, aunque según Dassbach en contadas ocasiones puede ser protagonista un beato, porque por consenso popular se le reconoce o venera como a un santo (1). El caso de Francisco de Borja es singular, ya que es la propia orden quien lo proclama como tal. Por lo tanto, es la hagiografía que trata sobre la vida de un hombre al que la Compañía desea proclamar santo. Este dato es de suma importancia, pues uno de los objetivos de la pieza fue promocionar la propia orden religiosa.

En cualquier caso, Francisco de Borja fue beatificado el 24 de noviembre de 1624 por el Papa Urbano VIII. Hasta la culminación de su canonización, tanto la Compañía de Jesús como sus familiares exaltaron su figura a través de diversos medios, entre los que hallamos el teatro. Al fin y al cabo, era un medio de difusión bastante eficaz en esta época. Bien pode-

18 Cabe destacar la obra de Emilia Perassi, ya que se centra en estudiar la *Comedia de san Francisco de Borja* como comedia hagiográfica novohispana. La compara con otras piezas sobre el santo, dando pinceladas muy sugerentes sobre el tratamiento que le da Bocanegra y otros autores en España: Fomperosa o Calleja y, por supuesto, Calderón. Se adentra en los problemas textuales en torno a las obras mencionadas —por ejemplo la atribución de *El gran duque de Gandía* o el auto sacramental sobre el santo de Calderón—. Se puede considerar un estudio muy completo sobre el género hagiográfico en la obra de Bocanegra.

mos afirmar que la *Comedia de san Francisco de Borja* colabora en este interés por promulgar la santidad del tercer general de los jesuitas, ya que como muy bien indicaba Luciani, la comedia está estructurada para resaltar el proceso de santidad.

Se trata de una comedia sobre una vida ejemplar, con el mismo objetivo que la hagiografía y las vidas de santos. Si regresamos a la definición que Dassbach ofrece sobre el género de la comedia hagiográfica, podemos observar que la *Comedia de san Francisco de Borja* cumple casi todos los requisitos. Veamos estas características que conforman el género hagiográfico.

En primer lugar, como queda dicho, a pesar de no ser todavía un santo canonizado, el proceso ya había comenzado. Otro rasgo que destaca es que el santo sea el protagonista indiscutible de la pieza, pues no vale con la aparición en escena de un santo para considerar la obra como tal. En el caso de la comedia de Bocanegra no cabe duda a este respecto. La comedia además debe dramatizar su vida con el fin de mostrar una santidad entendida bajo el prisma de la Iglesia. Es decir, no sirve una vida ejemplar de devoción, sino que se ha de mostrar un tipo de santo reconocido por Roma.

Uno de estos tipos es el santo mendicante, junto al convertido, al mártir o al hacedor de milagros¹⁹. Dassbach explica las diferencias entre un tipo y otro de santidad. Por lo que se entiende al mendicante como el religioso que pertenece a una orden religiosa que requiere que sus miembros cumplan los votos de pobreza, castidad y obediencia. En tal caso, el santo destacará de forma extraordinaria en el cumplimiento de dichos votos (ver Wardropper).

El santo convertido es alguien que se arrepiente de sus pecados y modifica su vida para cumplir con una vida ejem-

19 Me ciño a la clasificación de Dassbach.

plar. Este tipo de santos se caracteriza por un pasado de pecado. Dentro de esta clasificación encontramos a quien ha profesado una fe distinta a la cristiana y por alguna circunstancia se convierte. Este personaje vivirá una serie de obstáculos para alcanzar su santidad, bien sea a base de tentaciones o por ser perseguidos. Un ejemplo de este tipo de santo aparece en *Quien no cae, no se levanta* (Tirso de Molina), *Lo fingido verdadero* (Lope de Vega) o *El mágico prodigioso* (Calderón de la Barca).

En cuanto al santo mártir es sencilla la definición, ya que son quienes han muerto de manera violenta por defender la fe cristiana. Normalmente, estos santos superan torturas de forma milagrosa. Un ejemplo de santo mártir es *El príncipe constante* de Calderón²⁰.

El santo hacedor de milagros es el que consigue la proclamación a través de un hecho extraordinario y sobrenatural. Ejemplos de ello encontraríamos en *El purgatorio de San Patricio* (Calderón) o en *Santo y sastre* (Tirso de Molina). En su caso no se dramatizan las tentaciones, ya que no es el modo de vida lo definitorio, al contrario que el mendicante.

En este momento me centraré en el mendicante, por tratarse del tipo de santo que encontramos en la *Comedia de san Francisco de Borja*. La definición que ofrece Dassbach dice así: «El primer paso para el mendicante es separarse del mundo exterior, lo cual lleva a cabo dejando a su familia y/o ocupación para ingresar en una orden» (15).

Francisco de Borja, al concluir la segunda jornada, determina dejar su vida secular para ingresar en la Compañía de Jesús ante el estupor de su hijo. Esta decisión puede darse

20 Sobre el género de esta obra calderoniana recomiendo la reciente edición de la comedia al cuidado de Cuñado Landa, 2014, pp. 49–77.

porque el protagonista acaba de enviudar y cumple con la promesa de no servir nunca más a señor que se le muera.

El siguiente paso es hacer el voto de pobreza y desprenderse de su riqueza. En el caso de nuestro protagonista el cambio es radical: pasa de ser un Grande de España a un novicio de la orden. El tercer paso es cumplir con el voto de castidad. La comedia posee varios episodios históricos entremezclados con otros inventados, tales como los lances amorosos de Belisa y Flora. Además, habría que añadir que ambos personajes se identifican alegóricamente con la Hermosura y Vanidad. Podemos encontrar alguna escena de enredo, como cuando Belisa se disfraza de paje. Las escenas humorísticas corren a cargo del lacayo Sansón. Todas ellas se añaden al «tejido hagiográfico» (Arrom 1953, 84). En cualquier caso, ambos personajes —Flora y Belisa— representan la tentación. Sin embargo, a lo largo de la obra no existe ningún momento en el que Francisco de Borja sea realmente tentado por ninguna de ellas, ya que casi nunca se cruzan en escena y, cuando lo hacen, a la hora de la verdad ellas se acobardan ante su presencia. Además, hay un episodio alegórico en la primera jornada en el que aparecen junto a la Virtud, personaje alegórico que representa a Borja. Las dos primeras alardean sobre su capacidad para seducir al noble mediante sus encantos. Sin embargo, al final, ambas quedan humilladas (vv. 435-522).

Por último, el personaje hace voto de obediencia donde ejemplifica la humildad del santo, ya que cumple con la dura disciplina de la orden. En la comedia queda reflejado en el pasaje donde Borja trabaja con sus propias manos, acatando órdenes, ante la mirada estupefacta de don Gaspar (vv. 3206-3225).

A pesar de estas cualidades, todavía falta un aspecto más: el motivo por el que decide entrar en una orden religiosa. Es curiosa la observación que hace Dassbach dependiendo del

género del protagonista. Si es mujer, «la decisión de entrar en una orden es siempre para escapar de un inminente matrimonio y permanecer casta, mientras que en el caso del hombre es consecuencia del desengaño producido por la futilidad de asuntos terrenales» (24-25).

Francisco de Borja no es una excepción a esta proclama, puesto que también vive ese episodio de revelación. Su conversión se da al morir la emperatriz Isabel. El emperador Carlos V ordena a Borja a custodiar el cuerpo de su esposa desde Toledo, donde muere, hasta la Capilla Real de Granada, donde será enterrada. Una vez en Granada se le pide a Borja que constate si el cuerpo allí presente es el de la emperatriz. Al destaparlo y ver la calavera, Borja se queda atónito y exclama: «El espanto y pavor mi lengua ataja. / ¡Válgame Dios! ¿Qué veo? / ¿Cómo puedo jurar lo que no creo?» (vv. 1068-1070), y tras una brevísima intervención del secretario se dice a sí mismo: «¡Cómo! ¿La Emperatriz es esta? ¿Es esta? / ¡No hay tal, yo me he engañado! / ¿Mas qué cuenta he de dar de mi cuidado?» (vv. 1072-1074). Borja, aunque jura que se trata de la emperatriz, permanece incrédulo: «que decir que es el mismo y afirmallo / juzgo imposible —¡cuánto más jurallo—, / porque le quede al mundo desta suerte / testimonio en mudanzas de la muerte» (vv. 1095-1098). A lo que el Arzobispo responde: «¡Qué materia hay aquí de un desengaño!» (v. 1100). Efectivamente, el acto concluye con unas décimas en las que el protagonista da cuenta de la futilidad de las cosas materiales (vv. 1121-1180).

Queda claro que si una comedia de santos requiere que el protagonista sea un hombre que aspira a la santidad, el caso de Francisco de Borja cumple con el requisito. Es más, si uno de los elementos que afirman su santidad es la proclamación como tal dentro del argumento dramático por

parte de otros personajes, se despeja cualquier resquicio de duda que pudiera permanecer. El segundo acto es una auténtica revelación. El personaje central es el bandolero Rocafort, temido y obedecido por todos los personajes que se cruzan con él. Es guerrero y agresivo para imponer su autoridad. Al toparse con Sansón es cruel, al igual que con sus compañeros bandoleros y jamás se da por vencido, pero basta con la sola presencia de Borja para rendirse: «resistir intento en vano, / que falta el pulso a la mano / y el ánimo al corazón. / A ti solo doy la espada / con rendida voluntad, / vencido de una deidad / que es su rostro vi estampada» (vv. 1916-1922). Hasta Sansón exclama ante tan fácil sumisión: «¡Válgate el diablo, lebrón! (*Aparte*) / ¿Eres tú el que reventabas / leones y osos ahogabas, / y esto sin ser tú Sansón? / ¡Que agora como un gallina / das las armas y la espada!» (vv. 1923-1928).

No es el único personaje que acata su santidad, ya que se alude a su carácter virtuoso de forma constante en la obra. Flora y Belisa, como queda dicho, se acobardan ante su presencia. Ninguna sabe explicar el motivo con exactitud, pero para el espectador es claro. Las vanidades se humillan ante la virtud. Las damas quedan ridiculizadas ante el espectador en cada tirada de versos en los que ambas se unen para competir por Borja, ya que el éxito de sus pretensiones es nulo. En el primer acto, ambas porfían con alcanzar el amor del protagonista, pero cuando él se dirige a ellas, se turban y a través de un conjunto de sinrazones abandonan la escena enfadadas y frustradas (vv. 571-592). Es tan desconcertante su reacción, que tanto Borja como Sansón se quedan perplejos: «Sansón: Señor, ¿qué dices desto? / Borja: Que en confusión notable me hallo puesto» (vv. 591-592).

Sin embargo, esta escena da pie a otra con una gran carga lírica donde a través de lo sensorial (la música) Borja se per-

cata del peligro que las mujeres representan (vv. 593-615). Suena una canción que dice: «Si de Dios el temor mi pecho guía, / postrada quedará mi fantasía; / Vanidad y Hermosura vencerme intentan. / Pues, potencias del alma, ¡guerra, guerra!, / que temo a Dios y sé que soy de tierra» (vv. 593-597). Este breve fragmento corresponde al momento en que Borja hace su «voto de castidad». Entiéndase que todavía no es miembro de la orden, pero es revelador del espíritu eclesiástico del protagonista.

A pesar de que pudiéramos pensar que las damas cortesanas representan la tentación, el peligro, en realidad no lo son, porque fuera de esta escena inicial ya no vuelven a coincidir en el escenario con Borja. Lo persiguen, pero nunca más se cruzarán con él. Por el contrario, sí son burladas por el personaje del gracioso, Sansón, quien al ver que puede engañarlas no pierde la oportunidad.

La *Comedia de san Francisco de Borja* debe mucho a su fuente principal, *La vida del padre Francisco de Borja*, de Pedro de Ribadeneyra. No solo por los pasajes que adapta en su dramatización, sino también por la propia estructura de la obra. La secuencia de la acción dramática sigue muy de cerca la mencionada fuente. Este género de literatura como es la narración de la vida del santo, o los *Flos sanctorum*, influyen sobremanera en el teatro hagiográfico. Muchas vidas son adaptadas a la escena extrayendo pasajes casi de manera literal. Tal es el caso de nuestra comedia, como veremos al estudiar las fuentes.

6.1.1. *Influencia de la comedia de bandoleros en la pieza de Bocanegra*

De todas formas, la comedia de Bocanegra se deja guiar por la fuente en lo que se refiere a la trama principal, la del

protagonista, sobre todo en los actos primero y tercero. No obstante, el segundo acto se acerca a otro tipo de teatro: la comedia de bandoleros. Un tipo de drama que Lope de Vega teatralizó en su *Antonio Roca*²¹. Para Victor Dixon este tipo de dramas se caracterizan porque sus «protagonistas, durante gran parte de su acción, actúan específicamente como bandoleros» (189). Cuando Arrom comentaba el error que suponía en la estructura de la *Comedia de san Francisco de Borja* el segundo acto, en realidad no reparó en esta tradición. Para él, este acto suponía una interrupción de la acción dramática, ya que a duras penas aparece Borja en escena y por el contrario se abusa de la figura de Rocafort. Sin embargo, es justo aquí cuando Borja actúa como virrey de Cataluña, que a la postre es ejemplo de gobierno para un espectador privilegiado como es el virrey de México.

Para Dixon resulta llamativo que en las primeras obras de este género, así como en otro tipo de textos (piénsese en novelas como el *Quijote* de Cervantes, o *El bandolero* de Tirso), los bandoleros actúen en Cataluña porque «las correrías de bandoleros se asociaban mayormente con este reino, donde eran un problema constante» (190). Otro aspecto importante es la relación entre el bandolero y su familia, y más en concreto con su padre. Suele ser una relación compleja. En algunos casos, el hijo quiere vengar la muerte de su padre, pero en otros el padre es quien intenta frenar los impulsos de sus hijos. En suma, hay muchos tipos de bandoleros. Rocafort posee una mala relación con

21 Lope de Vega dejó constancia de haber escrito esta obra titulada *Antonio Roca* en su *Peregrino* de 1604. Dixon maneja el manuscrito que utilizó la compañía de Antonio de Prado alrededor de 1632. Para este estudio es el germen de lo que será un género menor en el teatro del Siglo de Oro: el teatro de bandoleros. Antonio Roca fue un conocido bandolero ajusticiado en Barcelona en 1546. Ver Dixon 189-190.

su padre, ya que lo culpa de haberlo educado de forma laxa, sin disciplina y sin respetar su autoridad:

El tronco de los Caderes
era mi padre; criome
con más licenciosos fueros,
que era justo daño enorme
permitir el padre a un hijo
libertades, que si entonces
las atajara, no viera
por su casa deshonores
que, a despecho de su sangre,
abortan sus permisiones. (vv. 1969-1978)

Él aprovecha la ocasión para referir las bondades de una buena educación, tema primordial en las obras jesuíticas. Pero la historia sigue y Rocafort narra la muerte de su padre. Una noche Rocafort está escuchando una pendencia entre dos hombres. En un determinado momento se interrumpe la pelea porque uno de ellos ha perdido su estoque y el otro le perdona la vida. Rocafort se molesta mucho: «pesándome que acabasen / sin hacer sangre estos golpes, / llevado de mi fiereza / natural...» (vv. 2021-2024). Entonces cede su espada al contrincante caído, quien mata al primero, el cual resulta ser su propio padre. Así, el hijo es el asesino indirecto del padre, aunque no queda ahí la cosa, porque nos encontramos con un personaje violento e impetuoso que decide vengarse con sangre. Acude a casa del asesino de su padre y lo arroja por la ventana. Este hecho propicia su huida y vinculación con los bandoleros.

Lo significativo de toda esta peripecia es cómo Rocafort, que cumple a rajatabla con todos los requisitos del héroe de la comedia de bandoleros, se rinde sin más ante la sola presencia de Borja. Esto se debe a la supremacía del virrey,

ya que como dice el propio Rocafort, es «vencido por una deidad / que en tu rostro vi estampada» (vv. 1921-1922).

6.2. Fuentes históricas y literarias

6.2.1. Hechos históricos: *biografía de san Francisco de Borja*

Antes de comenzar a estudiar las fuentes de la *Come-dia de san Francisco de Borja*, parece oportuno conocer la biografía del santo-duque. Nos ayudará a valorar la imagen idealizada transmitida a través de las diversas fuentes históricas. A lo largo de estas páginas, resumiré la vida del santo para centrarme en los momentos más emblemáticos. Si algún lector quisiera profundizar, puede consultar las biografías modernas de Pedro Suau, Cándido Dalmases o Enrique García Hernán²². Al igual que este último, la postura que sigo a la hora de exponer los hechos históricos de la vida del santo es objetiva, pues busco mostrar un hombre real y no desfigurado (16). Algunos biógrafos han considerado a Francisco de Borja como el expiador de los pecados de su familia y al narrar su vida esta opinión provoca una mitificación del personaje. Un ejemplo lo encontramos en la biografía escrita por Suau quien en la primera línea afirma: «El más ignorado acaso de los Borjas es el santo *que reparó las faltas de sus antepasados y rehabilitó su nombre*» (5) —las cursivas son mías—.

Otro hecho que llama la atención es que según Suau o Dalmases la vida de Borja es poco conocida. Hablamos, cla-

22 La obra de Enrique García Hernán es la más completa, a mi juicio, de las aquí expuestas. Además, incorpora tras la bibliografía dos apartados de sumo interés que facilitan la labor del investigador. Por un lado, recopila las fuentes manejadas en los múltiples archivos y bibliotecas. Por el otro, añade un cuadro genealógico y un listado con las fechas de interés en la vida del santo.

ro está, de su recepción en el siglo xx, pues como veremos en el xvii sí hubo un fuerte interés por esta figura. Cándido Dalmases asegura que uno de los motivos por los que hacía falta una biografía del santo era por su «convicción de que Francisco de Borja es un santo poco y mal conocido» (xi). Por su parte, Pedro Suau lo compara con su familia y está convencido de que «no ha participado lo suficiente de la curiosidad que despierta en nuestros días el estudio de su familia» (5).

En suma, en las siguientes páginas tomaré la información biográfica que los tres autores ofrecen y la resumiré para centrarme en los acontecimientos fundamentales para la comprensión del personaje. Después podremos comparar estos hechos con las biografías que hemos encontrado de los siglos xvi y xvii. Esta comparación nos permitirá analizar cómo se ha desfigurado su imagen para proyectar el halo de santidad.

Hay hitos clave en la vida del santo y en todas las biografías se organizan los hechos biográficos en etapas claramente diferenciadas. Nuestra propuesta, seguirá muy de cerca lo expuesto por los biógrafos modernos, quienes distinguen tres etapas: nacimiento y vida en la corte; su entrada en la Compañía y, finalmente, su generalato. Si es cierto, que cada editor ha organizado estas fases siguiendo distintos criterios, pero nosotros nos ceñiremos a estas tres fases:

Nacimiento y vida en la corte

Francisco de Borja nació en Gandía el 28 de octubre de 1510²³. Sus padres fueron Juan de Borja y Henríquez, tercer Duque de Gandía, y Juana de Aragón, nieta de Fernando, el

23 Astráin, en su biografía del santo, constata la fecha exacta con el libro de memorias del notario Alfonso Salelles. Cita al notario, quien escribía: «Die lunae vigesima octava octubris anni 1510 natus fuit D. Franciscus

rey católico. El linaje de Francisco de Borja no podía ser más ilustre, dado que era bisnieto del Papa Alejandro VI por vía paterna y de Fernando de Aragón por vía materna.

Siendo todavía un niño fue enviado al palacio real de Tordesillas en 1522²⁴, donde permaneció hasta 1526. Coincidió con Catalina de Austria²⁵, hija póstuma de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla. Francisco de Borja recordará los años que sirvió a la infanta en una carta destinada a ella refiriéndose a sí mismo como «este su criado viejo en el siglo»²⁶. Entonces conoció al emperador Carlos V.

En 1529, una vez que el joven Francisco se había trasladado a la corte para servir al Emperador, se convino el matrimonio con Leonor de Castro, de origen portugués, dama de compañía de la emperatriz Isabel. Es de sobra conocido que Carlos V congenió bien con Francisco de Borja, de donde surgieron muchos favores reales. Elevó a marquesado su baronía de Lombay en 1530 y le otorgó varios títulos y cargos, como por ejemplo el de virrey de Cataluña. Se le nombró caballero mayor de la emperatriz Isabel, motivo que causó que estuviera cerca de ella en su regencia entre 1530 y 1533. Este cargo que ocupó hasta la muerte de la reina lo situó en un lugar privilegiado dentro de la corte. En 1535

de Brogia ('El día de la vigesimo octava luna del año 1510 nació D. Francisco de Borja')» [La traducción es mía]. Ver: Astráin, 1902, t. 1, p. 280.

24 El palacio real fue sede temporal de las cortes itinerantes. Es conocido porque fue el lugar en el que permaneció Juana I de Castilla junto a su hija. Cuando ella murió, el lugar fue abandonado. Tras años de continuas reparaciones fue derribado en 1773 bajo el mandato de Carlos III. Sobre este edificio se puede consultar Zalama, 2000.

25 Catalina de Austria permaneció junto a su madre, la reina Juana, que estaba apartada del gobierno por su salud mental. Más tarde casó con Juan III de Portugal en 1525, hermano de la Emperatriz Isabel de Portugal.

26 Carta a Catalina de Austria del día 2 de julio de 1560 en Roma. Se puede leer en *Monumenta Borgia*, vol. V, p. 112.

padeció disentería en Madrid y esto le impidió ir a la tienda militar que el emperador llevó a cabo en Túnez. En abril y mayo de 1536 tomó parte de la comitiva en la guerra que el Carlos v desató en Provenza contra Francisco I de Francia.

En 1539 sucedió el acontecimiento que dio pie a su conversión: la muerte de la emperatriz Isabel. Los biógrafos del santo señalan el entierro de la reina el 17 de mayo en Granada como el momento clave de la conversión. Es muy conocida su supuesta promesa de «no servir más a señor que se me muera». Sebastián Lozano, por el contrario, asegura que los testimonios que ofrece el propio Francisco de Borja «apuntan más bien al mismo día del deceso, en Toledo» (70). Añade que el 1 de mayo de 1566 escribió en su autobiografía: «Con la emperatriz gozando de lo que el Señor obre en ella y en mí por su muerte» (Cebollada, *et al.* 241). Por lo tanto, el famoso episodio del entierro en Granada que permanece en la memoria colectiva ha sido más destacado por los diversos biógrafos, empezando por Ribadeneyra, que por el propio Francisco de Borja.

Poco después de la muerte de su esposa, Carlos v nombró a Francisco de Borja lugarteniente de Cataluña. En un principio, cabe pensar que la confianza entre el monarca y el noble propició este nombramiento. Para Sebastián Lozano, por ejemplo, y a través de él se puede leer en otros lugares, otra de las causas no era tan grata. Al contrario, parece que la esposa del noble, Leonor, causaba recelos en el monarca, quien prefirió alejarla del cuidado de las infantas, cargo que debería ocupar tras la muerte de la emperatriz²⁷.

27 El lugar que dejó Leonor de Castro como aya de las infantas fue ocupado por Leonor de Mascareñas. Una carta de ésta a Felipe II en 1571 juzga a Leonor de Castro como «mujer muy atrevida, que se cartearía con reyes extraños» (Martínez Millán 2. 128).

Durante su virreinato en Cataluña la correspondencia entre Francisco de Borja y Carlos v, así como con el príncipe Felipe, es muy abundante. Por el cargo que ocupaba también mantuvo relación con diversos embajadores, virreyes y gobernadores, o militares. Entre estas personalidades destacan los embajadores de Génova y de Francia, su propio padre el duque de Gandía o el obispo de Barcelona, Juan de Cardona, entre otros. Gracias a su cargo y a su carácter hizo muy buenas relaciones que llegaban a la amistad, como es el caso del ya mencionado embajador de Génova, con quien tuvo correspondencia de manera continuada.

Para evitar conflictos, decidió mantener una buena comunicación con el virrey de Aragón, ya que así evitaría el traspaso de fugitivos. Por otra parte, la frontera con Francia era más complicada debido a la tensión entre España y el país vecino a pesar de que en ese momento se vivía un período de paz.

A comienzos de 1542 se celebraron las cortes en Monzón —hecho que aparece en Ribadeneyra y también en la comedia de Bocanegra—. El 8 de enero de ese mismo año murió el padre de Francisco de Borja. Tuvo que posponer el viaje a Gandía para suceder a su padre porque el emperador Carlos lo envió a Barcelona esos mismos días.

Entrada en la Compañía

Unos pocos años después, lo nombró mayordomo mayor de la princesa María, quien iba a casarse con el príncipe Felipe. Sin embargo, la madre de la princesa se opuso a tal nombramiento porque desconfiaba de la esposa de Francisco de Borja, Leonor de Castro. No es la primera vez que el carácter intrigante de ella lo perjudica. Sin embargo, Leonor no vivirá muchos años más, pues falleció en 1546. Esta muer-

te provocó un aumento considerable de la espiritualidad de Francisco, ya que apenas dos meses después decidió hacerse jesuita (García Hernán 131). El 2 de junio de ese mismo año hizo sus votos y el 1 de febrero de 1548 la profesión, todo muy secreto por indicación del mismo Ignacio de Loyola.

Se sabe que hizo su testamento en 1550 y que partió hacia Roma, acompañado de su séquito, para ponerse en contacto con el fundador de la orden jesuita y concretar su entrada en ella. Al regresar a España renunció a sus títulos y posesiones, pidiendo permiso al emperador Carlos para renunciar a todo a favor de su primogénito. Una vez concedido, tomó el hábito de religioso en mayo de 1551. Unos días después se ordenó sacerdote en Oñate. A principios de agosto de ese mismo año celebró su primera misa en el oratorio de Casa de Loyola. Por lo visto, su carácter humilde lo hizo renunciar al cardenalato en varias ocasiones (García Hernán 149).

Unos pocos años después, tras haber hecho nuevos votos, se le nombró comisario de la Compañía para las provincias españolas de Aragón, Castilla y Andalucía y también en Portugal. Dos años después de su nombramiento muere Ignacio de Loyola (1556). Por su parte, él se dedicó a visitar colegios y nuevas fundaciones. Asistió a Juana I en Tordesillas y fue su confesor hasta su muerte.

Durante este período, el emperador Carlos fue renunciando a sus estados. Para asegurarse la corona de Portugal pidió ayuda a Francisco de Borja. Por lo tanto, durante esta época estuvieron ambos muy unidos. Finalmente, el Emperador murió en 1558, supuso un duro golpe para el noble-jesuita.

Un año más tarde, 1559, vivió uno de los episodios más duros de su vida: el conflicto con la Inquisición. Apareció ese mismo año el *Catálogo de libros prohibidos*, publicado por el inquisidor general, Fernando de Valdés. En él figuraba

un escrito atribuido a Francisco de Borja con *Las obras del cristiano* y otros fragmentos que no eran suyos. Intentó aclarar este asunto, pero los rumores eran cada vez más numerosos. Valdés se excusó, dando a entender que ningún jesuita era encarcelado. En todo caso, Francisco de Borja tuvo que huir, pues vivía recluido. En este momento, recibió poca ayuda. El padre Laínez le aconsejaba que se fuera a Roma. Finalmente, la solución al problema llegó. Con discreción se le pidió al papa Pío IV que lo llamase a Roma para ocupar un puesto de asistente vacante. Llegó allí en 1561, mientras que, en España, su imagen quedó dañada.

Generalato y muerte

Desde que llega a Roma, en 1561, hasta 1665, se tienen pocas noticias de él (García Hernán, 179). De hecho, daré un salto hasta su elección como tercer prepósito general, pero antes de ello, cabe mencionar cómo poco a poco fue superando las adversidades, tanto de salud como sociales, y fue nombrado vicario interino de la Compañía cuando se reanudó el Concilio de Trento y el padre Laínez hubo de asistir de manera permanente. Esta situación logró que consiguiera más amistades y reanudara las que ya tenía en España.

Pues bien, el padre Laínez regresó de Trento, tres años después, para retomar el gobierno de la orden religiosa. Murió en 1565 y fue entonces cuando se nombró a Borja como vicario. Convocó la tercera congregación general para nombrar a un prepósito entre todos los provinciales de la Orden. Fue elegido el 2 de julio.

En su gobierno, potenció los estudios y se interesó por la formación de los novicios, procurando que cada provincia tuviese su noviciado. En el campo del apostolado cabe destacar la fundación de las primeras misiones jesuíticas en

los territorios de América: Florida, México y Perú. Además, las relaciones con la monarquía hispánica se normalizaban paulatinamente.

El 30 de junio de 1571, por orden de Pío v, acompañó como consejero en su viaje a España, Portugal, Francia e Italia al dominico Miguel Bonelli (o cardenal Alejandrino). Regresó de estos viajes cansado y enfermo. Se retiró a Ferrara unos meses y reanudó su viaje a Roma, aunque antes quiso parar en el santuario de la Virgen de Loreto. Después de tres días de su llegada a Roma, Francisco de Borja murió el 30 de septiembre de 1572.

Fue beatificado por Urbano VIII el 24 de noviembre del año 1624, y canonizado por Clemente x el 12 de abril de 1671.

6.2.2. Fuentes históricas sobre la vida del santo-duque

La vida de Francisco de Borja era muy conocida en la época, pero fue sobre todo a partir de su canonización, en 1671, cuando se produjo el auge por el interés en su figura. José Simón Díaz recopila en un monográfico hasta seis biografías dedicadas a Francisco de Borja (45-46), de las cuales tres son del año de su canonización y la última no indica la fecha en la portada, pero sí aparece en algunos catálogos fechada en 1681. Por otra parte, también existen algunas obras posteriores, siglos XVIII y XIX, que indican el interés que seguía causando esta figura y cuáles son los elementos de su vida que más repercusión alcanzaron.

Pedro Suau aporta datos interesantes al enumerar las biografías conocidas por él (1910). Señala que veinte años después de la muerte del santo, dos historiadores publicaron su vida: Dionisio Vázquez y Pedro de Ribadeneyra y «ni uno ni otro pretendieron hacer obra crítica» (5). Lo más

interesante es el juicio sobre la obra de Vázquez, de quien asegura que pretendió embellecer muchos hechos llegando a inventar e incurrir en confusiones. Finalmente, explica que esta obra quedó inédita y que el P. Juan Eusebio Nieremberg la publicó «con su propio nombre, no con el de su autor» (6).

Las fuentes históricas que he recopilado son:

1. Vázquez, Dionisio, *Historia de la vida del P. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús*, [s.l. — s. i.], 1586.
2. Ribadeneyra, P. Pedro de, *Vida del P. Francisco de Borja, que fue Duque de Gandía, y después Religioso y III General de la Compañía de Jesús*. Madrid. P. Madrigal. 1592.
3. Nieremberg, P. Juan Eusebio, *Vida del Santo Padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja*. Madrid. María de Quiñones. 1644²⁸.
4. Zelpo Serana, Gabriel, *Compendio de la Vida, Virtudes, Santidad y Milagros de San Francisco de Borja, tercero Preósito General de la Compañía de Jesús*. Madrid. Joseph Fernández de Buendía. 1671²⁹.

28 El ejemplar que utilizo es el que se encuentra en la Österreichische Nationalbibliothek (Viena), con signatura 43.F.49. En la BNE se encuentran cuatro ejemplares más de este texto (Signatura: 2/71191; 3/40547; DGMICRO/17034 y DGMICRO/24161). En el volumen de Simón Díaz, aparecen más localizaciones.

29 El ejemplar que utilizo es el de la biblioteca de la Universidad Central de Madrid. La signatura es: F22/7943. Simón Díaz menciona un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal. Sin embargo, no he podido localizarlo.

5. García, P. Francisco, *Epítome de las grandezas de San Francisco de Borja, Cuarto Duque de Gandía, y Tercero General de la Compañía de Jesús*. Alcalá. María Fernández. 1671³⁰.
6. La Naja, P. Martín de, *Epítome de la Vida, y Virtudes de San Francisco de Borja, Espejo de Santidad, en todos los Estados en que vivió, de mozo, casado, gobernador, viudo, religioso y perlado*. Zaragoza, Juan de Ybar. 1671.
7. Bosquete, P. Juan Bautista, *Suma de la vida, virtudes y milagros de S. Francisco de Borja*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1671³¹.
8. Castrillón, Sebastián de, *Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta Imperial Corte de la América Septentrional, los inmarcescibles lauros y glorias inmortales de S.*

30 Simón Díaz menciona el ejemplar de la BNE cuya signatura es 3/20543. Por mi parte he encontrado otras dos ediciones distintas. La primera se titula *Epítome de la admirable y prodigiosa vida de San Francisco de Borja, Grande de España, Cuarto Duque de Gandía, Marqués de Lombay, etc.* Barcelona. Jacinto Andreu, 1671. [En la Biblioteca de Catalunya, con signatura Sign. A-E8, F4]. Por otro lado, encontramos la *Epítome de la vida de S. Francisco de Borja, Cuarto Duque de Gandía y Tercero General de la Compañía de Jesús, y patrón de Nápoles*, Alcalá. Dom. Art. Parrino y Miguel Luis Mutii, 1695. [En la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con signatura: 14.27.A.8]. Para este estudio, empleo la edición de Barcelona. Además, en el Instituto de investigaciones bibliográficas de la Biblioteca Nacional de México / Hemeroteca Nacional de México, aparece una noticia bibliográfica fechada en 1747, cuyo título es *Espejo de nobles Grandezas de S. Francisco de Borja, Quarto Duque de Gandía, y tercero General de la Compañía de Jesús Por el P. Francisco García, de la misma Compañía*, del P. Francisco García. Impreso en México por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hoyal. Me atrevería a pensar que se trata de una reedición hecha en México de alguno de los ejemplares mencionados con anterioridad.

31 Este libro se encuentra en la Biblioteca de Monserrat con signatura F*48*12°*7. Se puede acceder a él desde el acceso libre de este catálogo.

- Francisco de Borja, grande en la pompa de el mundo, 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 religio: primero en las vistas y sin segundo en todo, México, Juan Ruiz, 1672*³².
9. Santalla, P. Francisco, *El Grande a lo divino. S. Francisco de Borja, caballero, comendador y trece del Orden de Santiago, Caballerizo mayor de la Emperatriz, Marqués Primero de Lombay, Duque cuarto de Gandía, Grande de España, Bisnieto del Rey Católico D. Fernando, Tercero General de la Compañía de Jesús*. [s. l.—s. i.] [s. a.]³³.
 10. Guerra y Sandoval, Juan Alfonso, *Libro séptimo de la Historia genealógica de la Real familia de Borja*, [Manuscrito] [s. a.]³⁴.
 11. Cienfuegos, Álvaro, *La heroica vida, virtudes, y milagros del grande S. Francisco de Borja, antes duque quarto de Gandia, y después tercer general de la Compañía de Jesús*, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infanzon, 1717³⁵.

32 El ejemplar de este texto se encuentra en el Instituto de investigaciones bibliográficas de la Biblioteca Nacional de México / Hemeroteca Nacional de México. La signatura es RSM 1672 M4FES.

33 Como se ha dicho, aparece fechado en 1681, aunque no es un dato seguro. En todo caso, este testimonio debe ser, con mucha probabilidad, posterior a la fecha de la canonización, ya que este autor, el P. Francisco Santalla (1633-1699), publicó sus obras tardíamente.

34 Este documento aparece digitalizado en la BNE (signatura: MSS/11563).

35 He dado con la referencia bibliográfica gracias al Catálogo Colectivo de Fondos Antiguos de la Biblioteca Nacional de México, pero el original, según se indica, permanece en el Instituto Mora: Biblioteca Ernesto de la Torre Villar (es el registro 43015). Además de esta referencia, encontramos tres ejemplares más. Uno lo podemos encontrar en la Biblioteca Episcopal de Barcelona (Signatura *M 10-III-1) y la información bibliográfica es:

12. Fernández Varela, Manuel, *El Duque-Santo. Panegírico de S. Francisco de Borja*, Madrid, Impr. de la hija de Ibarra, 1807³⁶.
13. Mir y Noguera, Juan, *Devoción de San Francisco de Borja S.J. al Santísimo Sacramento: reseña histórica*, Valencia, Imp. de M. Ruiz Monfort, 1895³⁷.

Sobre el testimonio de Ribadeneira (núm. 2 de la serie) se volverá más adelante, ya que fue la fuente principal para la comedia de Bocanegra, por lo que merece un análisis exhaustivo aparte. No obstante, sí me gustaría detenerme en un par de aspectos que influyen en las otras fuentes mencionadas para comprender qué hechos de la vida del santo estaban más difundidos.

En primer lugar, es destacable que el P. Pedro de Ribadeneira se convirtió en una fuente de cultura indispensable dentro y fuera de la orden. No solo por su *Vida* sobre Francisco de Borja, sino por textos como la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* (1588) o el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan* (1595). Obras de gran popularidad en la época y que

Madrid: por la viuda de Juan García Infanzon, 1717. Los otros dos son posteriores. El primero, de 1726, impreso en Madrid por Bernardo Peralta. El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Episcopal de Barcelona con signatura 235.3:92(Fra) Cie. El segundo, también en la Biblioteca Episcopal de Barcelona, de 1754, impreso en Barcelona por Carlos Saper y Jaime Osset. Este ejemplar se encuentra en la Biblioteca Regia Monacensis, de la Bayerische Staatsbibliothek, su signatura es 846825 2 V.ss. 33 o.

36 Este texto se puede consultar en el catálogo de la Universidad de Navarra, signatura FA.151.198 (1).

37 Se emplea el ejemplar de la BNE que lleva la signatura de 2/34453.

repercutieron en el auge de tratados antimaquiavelistas, por ejemplo, al crecer los denominados «espejos de príncipes».

Dicho esto, no es de extrañar que la obra sobre el santo-duque gozara de una gran aceptación y se haya convertido en la fuente principal para todo aquel que estuviera interesado en tan glorioso personaje. Dividida en cuatro libros, se organiza de manera cronológica desde el nacimiento hasta su muerte y posterior fama. Este esquema seguirá muy de cerca el P. Juan Eusebio Nieremberg, como veremos a continuación.

La biografía de Nieremberg fue publicada en el año 1644 y se alaban las virtudes y la grandeza del *beato* Francisco de Borja. En el texto del jesuita Nieremberg podría verse una intención propagandística, ya que coincide en la fecha prácticamente con la comedia escrita por Bocanegra (1640), quien ya desde el título lo proclama como santo, dando a entender que es el título que merece. Para la orden religiosa, como es obvio, resultaría un gran impulso lograr la canonización de un personaje como Francisco de Borja. De todas formas, el título de la biografía de Nieremberg lo llama beato, pero también *santo padre*, por lo que queda clara la proclamación al igual que en el caso de Bocanegra.

El volumen se divide en dos grandes bloques temáticos: vida y obra de Francisco de Borja. El primero está compuesto por seis libros, a su vez divididos en capítulos. Pero la obra no se divide de esta manera, sino que aparecen unas cuantas obras de temática religiosa de forma yuxtapuesta. Claro está, cada una sí se divide en capítulos. Se dejará a un lado este segundo bloque, ya que en este apartado me centraré en la biografía.

Este trabajo sigue de alguna manera la organización propuesta por el jesuita P. de Ribadeneyra, como se acaba de indicar. Se divide en seis libros que comprenden de

manera cronológica la vida del iv duque de Gandía. Eso sí, es quizá más exhaustivo que su predecesor. Las partes que amplía casi siempre enfatizan cómo su ejemplo movió a otros o a intervenciones milagrosas del santo. Por ejemplo, el capítulo 18 del libro primero narra la revelación de Dios sobre la santidad que iba creciendo en el virrey [Francisco de Borja en el momento en el que fue virrey de Cataluña]. En todo caso, se aprecia la influencia de Ribadeneyra, ya que los capítulos que trató el primer jesuita se incorporan en el mismo orden en esta segunda biografía. Hay que insistir en que esta obra recrea y justifica de un modo mucho más evidente la santidad del protagonista a quien presenta desde el comienzo como una profecía divina. El segundo capítulo, de hecho, se titula «Cómo fue profetizado el nacimiento del *santo* Francisco de Borja, y nació por oraciones» (las cursivas son mías). Por lo que queda clara la intención propagandística del texto.

Una vez conseguida la ansiada canonización del santoduque, proliferaron las hagiografías, por lo que es normal que la mayoría de estos textos salieran a la imprenta en 1671 o a partir de esta fecha³⁸. En el listado que encabeza este epígrafe, se puede comprobar que la mayoría de obras pertenecen a este momento —desde Zelpo Serana hasta Castrillón, todos ellos fechados en 1671 y 1672. Por otra parte, existen dos documentos sin fecha, el del padre Francisco de Santalla

38 Debo añadir el dato de una obra que recoge la celebración hecha en el Colegio Imperial de Madrid con motivo de la canonización del santoduque. Este libro se encuentra en la Biblioteca de Monserrat (signatura B*CXLVII*8º*41). Se titula: *Días sagrados y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesus de Madrid y la Academia de los mas celebres ingenios de España*, Madrid, por Francisco Nieto, 1672. Gracias a su digitalización, se puede acceder desde el enlace de acceso libre que proporciona el catálogo de esta biblioteca.

y el de Juan Alonso Guerra y Sandoval. Ambos podrían ser de finales del siglo xvii, aunque no puedo asegurarlo.

Este conjunto de biografías posee rasgos en común: se han escrito para ensalzar la santidad de su protagonista. Por lo tanto, no se tienen remilgos para explayarse en las cuestiones milagrosas. Recordemos que la *Vida* de Ribadeneyra apenas incorpora hechos milagrosos y se centra en otras virtudes de Francisco de Borja, como la humildad. Poco a poco, se distorsionó esta imagen para detenerse en lo extraordinario, en cierto modo una forma de cerciorar la estrenada santidad. Encontramos una doble vertiente de pensamiento, entre las vidas más pegadas a la influencia de Ribadeneyra, hasta las que se centran en lo prodigioso. Desde los títulos se lee esta intención al coincidir términos como «virtudes» o «milagros», aunque no podemos pasar por alto que en la mayoría aparecen ambos términos.

El padre de La Naja titula su biografía *Epítome de la Vida, y Virtudes de San Francisco de Borja, Espejo de Santidad, en todos los Estados en que vivió*. Es de suponer que sigue la estela de Ribadeneyra y lo muestra como espejo de virtudes. No he podido manejar edición alguna de este texto, que sale mencionado en el monográfico de Simón Díaz (46). Por otra parte, Zelpo Serana combina ambos enfoques y así lo explica en la «Razón al lector» que precede al texto. Es una especie de prólogo —sin foliación ni paginación— pero al comienzo expone su criterio. Este compendio recopila por orden alfabético los lugares que tuvieron relación de algún modo con el santo, bien porque predicó con su ejemplaridad o por obrar algo maravilloso en vida o muerto. Busca la originalidad para que «no te parezca siquiera que solo traslado sin algún trabajo de mi parte» («Razón», 1) haciendo una alusión a las biografías anteriores: Ribadeneyra o Nieremberg.

El padre Francisco García, también jesuita, no tiene reparo en indicar que se basa en sus predecesores desde la propia portada de su *Epítome de la admirable y prodigiosa vida* (1671). Años más tarde, en 1695, dedica otro resumen de la vida del santo a la condesa de Santesteban, virreina de Nápoles, titulado *Epítome de la vida de san Francisco de Borja, patrón de Nápoles*. Está claro que este segundo texto es un encargo que ha limitado, incluso, el tamaño del epítome, pues así lo declara el autor en la dedicatoria. En cualquier caso, este texto es un resumen del anterior y pretende mostrar la ejemplaridad del santo, por lo que se ciñe bastante al ejemplo de Ribadeneyra, donde apenas menciona elementos prodigiosos. Volviendo a su *Epítome* de 1671, cabe destacar que el tono se mantiene fiel a los preceptos jesuitas, dejando lo milagrero a un lado. El propio autor apunta que cree más en su caridad milagrosa que en los milagros de su caridad (fols. 70-71). Claro está que, en este volumen, se narra la historia de la mitra pontificia, que también aparece en la obra de Ribadeneyra —y se alude a ello en la comedia de Bocanegra, como veremos—, y narra cómo se le aparecía durante un período de siete días una mitra sobre su cabeza como aviso celestial. Bueno, siempre hay un toque de extraordinario en un relato hagiográfico, pero por el momento no se dejan llevar por las anécdotas de milagros en detrimento de las virtudes ejemplarizantes. Lo que no quiere decir que en estos relatos no encontremos este tipo de pasajes con los prodigios del santo tanto en vida como muerto.

Otras obras comienzan a centrarse más en los milagros, que van cobrando más importancia en el relato. No abandonan la parte biográfica y el espejo modélico de la hagiografía, sobre todo porque la siguiente obra pertenece también a un jesuita, pero dan lugar a una mayor explosión de milagros. Por ejemplo, la *Suma de la vida, virtudes y milagros de S. Francisco de Borja*, del P. Juan Bautista Bosquete. En ella se

da la misma notoriedad a las tres partes que componen el título. Se sigue de base el mismo texto del que beben los demás: Ribadeneyra. Eso sí, a la vida y virtudes que ya ofrecía el primer jesuita, Bosquete añade más importancia a los milagros que su predecesor. Les detina un capítulo completo, el 12, al final del compendio y lo titula «Milagros con que ilustró Dios a san Francisco de Borja» (29). Por otra parte, estamos ante un texto muy breve, que quizá no sea un punto de referencia para consultar la vida del santo, pero sin duda es transmisor de la imagen de Francisco de Borja, pues no añade nada nuevo, pero lo sintetiza muy bien.

Con *El grande a lo divino*, el padre Francisco Santalla se centra en las virtudes del protagonista y, por ende, en su ejemplaridad. Divide su obra en once capítulos que siempre comienzan por «Grande en» seguido por la virtud. En ellos intercala hechos biográficos del santo con verdaderas muestras de erudición. A menudo se dispersa del tema, aunque siempre acaba siendo una alabanza dedicada a la figura de Francisco de Borja. Es un texto moralizante y con probabilidad vio la luz en 1681, diez años después de la canonización. Puede ser que sirviera de excusa para un alarde de erudición didáctica. En todo caso, la idea que permanece de Borja es la de modelo virtuoso.

Ya en el siglo XVIII aparece la biografía de Álvaro Cienfuegos. Parece que sigue a Nieremberg, ya que organiza el material de manera muy similar. Incluso dedica un capítulo a la profecía de su nacimiento, al igual que el jesuita, circunstancia que no aporta Ribadeneyra. Esta *Heroica vida* de Borja incluye momentos prodigiosos como apariciones marianas, revelaciones divinas o milagros del santo. A pesar de todo, está clara su fuente y supone un regreso a esas biografías de comienzos del siglo XVII, dejando a un lado la moralina expuesta como verdadero milagro. Las últimas biografías trataban las virtudes

borgianas como si fueran en sí mismas el verdadero prodigio al reunirse en una sola persona. El texto dieciochesco deja a un lado los discursos eruditos para contar la vida. Eso sí, intercala los mismos hechos extraordinarios que Nieremberg.

En el siglo XIX, los textos sobre Francisco de Borja —el *Panegírico* y la *Devoción*— ensalzan su figura, pero son muy distintos a lo explicado hasta ahora. El primero es una auténtica pirotecnia verbal dedicada al desengaño de la vida y muestra al santo como un gran ejemplo de heroicidad. Una pieza con características literarias del romanticismo y cuya moralina queda disimulada por la retórica. En cuanto al segundo, ya de finales de siglo, vuelve a mirar hacia Ribadeneira, pero se centra en el Borja espiritual y su devoción por el sacramento de la eucaristía. Dese luego, es muy distinto al anterior, pues pertenece a otro género y a otro movimiento. Ahora bien, su fuente es Ribadeneira, aunque también dista mucho de aquel en el estilo y contenido, se centra en un solo aspecto y abandona la cronología de su vida.

Como vemos, la figura del santo-duque ha permanecido a lo largo de los siglos. Sí se aprecia que el auge se vivió con motivo de su canonización. Momento en el que proliferaron biografías. Pero hasta lograrla, hemos visto que la Compañía hizo un auténtico esfuerzo propagandístico al proclamarlo como tal desde el momento de su beatificación. El aspecto que ha trascendido en todas las vidas es su espiritualidad, mostrada con o sin milagros, pero siempre presente como ejemplo, o «espejo».

6.2.3. *La fuente principal de Bocanegra: Ribadeneira*

Los episodios que dramatiza Bocanegra no requieren de grandes búsquedas bibliográficas a la hora de determinar su fuente, ya que se trata de la escrita por el jesuita Pedro de

Ribadeneyra, *Vida del padre Francisco de Borja*. El libro gozó de gran difusión dentro y fuera de la orden jesuita, como se ha explicado en el apartado anterior. Asimismo, a lo largo de la historia ha permanecido como punto de referencia en las publicaciones posteriores de Astráin y otros estudiosos. Si comparamos la estructura de la vida escrita por Ribadeneyra con la comedia de Bocanegra, comprobamos que hay pasajes que han sido extraídos casi literalmente y adaptados al verso. Otra circunstancia reveladora tiene que ver con el personaje de Sansón, ya que aparece en este texto como lacayo de su hijo. El texto dice: «El año de 1552 llegó a Oñate un lacayo de don Carlos su hijo, duque de Gandía, llamado *Sansón*, y criado antiguo de aquella casa, el cual traía al Padre cartas del duque [...]» (198) y Borja se dirige a él en estos términos: «seais bienvenido Sansón, ¿cómo está Francisquito?» (198).

La *Vida* de Ribadeneyra se divide en cuatro libros, pero solo el primero interesa realmente en esta investigación, ya que Bocanegra toma la mayor parte de la historia de él. A continuación, presento una tabla comparativa de ambas obras:

<i>Comedia de san Francisco de Borja</i> , Bocanegra	<i>Vida del padre Francisco de Borja</i> , Ribadeneyra
Acto primero	
Escena de caza. Borja y Sansón. Después aparece el Emperador. (vv. 1-214) <ul style="list-style-type: none"> • «no se nos pierda en el monte / el girifalte gruero» (vv. 3-4) «podrá ser que le socorra / por allá el Emperador» (vv. 15-16). 	«La otra recreación de que gustaba era la caza de halcones» (19). <ul style="list-style-type: none"> • «y porque el Emperador estaba entonces tan cebado en ella, que solía socorrer a un girifalte gruero» (20).

<p>Borja rechaza el consejo de Sansón de ocupar el tiempo en el juego:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «BORJA: No, que perder no es prudencia / —del juego entre la inquietud—, / con el tiempo, la quietud / y el dinero y la conciencia» (vv. 53-55). 	<p>«No era amigo de jugar, ni de ver jugar, sino fuese alguna vez por entretenimiento y por poco rato, y a juego honesto y con personas honestas: porque decía que en el juego se perdían comúnmente cuatro joyas: el tiempo, el dinero y la devoción, y muchas veces la conciencia» (19).</p>
<p>Salen la Emperatriz y Leonor. Hablan, entre otras cosas, del matrimonio concertado.</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Grande consuelo me ha dado / Leonor, tu estado dichoso, / que sin duda se acertó / con Borja tu matrimonio» (vv. 215-218). 	<p>«Hízose el casamiento entre doña Leonor de Castro y don Francisco de Borja [...]. Pues este casamiento en gracia y contentamiento de toda la corte y con gran gusto y conformidad de los casados» (18).</p>
<p>Lo nombra marqués de Lombay y caballero mayor de la Emperatriz.</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Levantad, Borja, y desde hoy, / marqués de Lombay» (vv. 381-382). «Vuestros méritos conozco, / caballero mayor / de la Emperatriz» (vv. 390-392). 	<p>«al cual dio entonces el Emperador título de marqués de Lombay y le hizo caballero mayor de la Emperatriz» (18).</p>
<p>Muerte de la emperatriz Isabel.</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Pasáronse algunos días, / mientras en Toledo vemos / contigo a solemnes cortes / concurrir todo tu imperio / y estando solemnizando / la presencia de su dueño / con fiestas y regozijos» (vv. 792-798). «De esta suerte 	<p>«Vino el año de 1539, en el cual (estando el Emperador en Toledo celebrando cortes, y en ellas todos los Grandes y señores de Castilla, con extraordinarias fiestas y regocijos) murió la emperatriz doña Isabel el primer día de mayo: dejando al Emperador muy lloroso y afligido» (25).</p>

<p>la perdiste, / de esta suerte la perdemos» (vv. 886-887).</p> <ul style="list-style-type: none"> • «porque a los dos encomiendo / el cuidado de llevar / hasta Granada su cuerpo / a la capilla que en ella / es de los reyes entierro» (vv. 907-911). 	<p>«Húbose de llevar su cuerpo a Granada, para enterrarle en la Capilla Real, [...] y mandó el Emperador a los marqueses de Lombay que acompañasen el cuerpo».</p>
<p>Llegan a Granada para entregar el cuerpo. Al destapar la caja:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «BORJA: el espanto y pavor mi lengua ataja / ¡Válgame Dios! ¿Qué veo? / ¿Cómo puedo jurar lo que no creo?» (vv. 1068-1070). «Señores, aunque pruebo / a hacer el juramento, no me atrevo» (vv. 1077-1078). 	<p>«Llegaron a Granada, y al tiempo de hacer la entrega del cuerpo de la Emperatriz, destaparon la caja [...]. Antes el marqués de Lombay habiendo de consignar y entregar el cuerpo y hacer el juramento [...] por verle tan trocado y afeado, no se atrevió a jurarlo (25).</p>
<p>Desengaño de Borja:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «La Emperatriz hermosa entonces era, / y agora una desnuda calavera. / No es aquél, no es aquél su rostro hermoso, / no es su semblante aquél majestuoso.» (vv. 1083-1086). «porque le quede al mundo desta suerte / testimonio en mudanzas de la muerte» (vv. 1097-1098). 	<p>«Y cotejando lo pasado con lo presente decía en su corazón: «¿Dónde está sacra majestad, el resplandor y alegría de vuestro rostro? ¿Dónde aquella gracia y belleza tan extremada? ¿Vos sois aquella doña Isabel? [...] y dio a conocer la vanidad de todo lo que precian y con tanta ansia procuran los hombres del mundo» (26).</p>
<p>Se queda Borja solo donde se produce el soliloquio sobre el desengaño de la vida. Se separa de la fuente donde dice que se marchó de la Capilla Real, pero en la obra simplemente se marcha el resto.</p>	<p>«Y así en volviendo de la Capilla Real a su posada, se encerró en un aposento apartado y hechada la llave tras de sí, se derribó en el suelo [...] comenzó a hablar consigo mismo» (26).</p>

Acto segundo

En el acto segundo Bocanegra se separa bastante de la fuente histórica. Esto viene provocado porque para este acto se ha basado en la comedia de bandoleros, como se ha visto al comienzo de este capítulo al hablar del género. Insisto en la intención del autor al diferenciar este acto de manera tan drástica: es el «espejo de príncipes» destinado al marqués de Villena. Volviendo a la fuente, Ribadeneyra sí dedica un capítulo al cargo como virrey de Francisco de Borja. Es el capítulo octavo y se dedica a alabar las grandezas del virrey.

En la fuente el emperador Carlos lo nombra virrey una vez que regresa de Granada en agradecimiento, pero en la comedia Bocanegra adelanta este momento al regreso de ambos desde Monzón a Toledo y antes de morir Isabel. Está claro que el motivo es teatral. Bocanegra no quiere romper el momento de clímax de la obra: la reflexión sobre el desengaño. Tema que ya trató en su famosa *Canción* y que retoma en esta ocasión.

- «mis trabajos daré por bien premiados / con cazar en el monte hombres tan fieros, / que no hay caza tan dulce a mis cuidados / como, prendiendo fieras mi codicia, / ser también cazador de la justicia» (vv. 1766-1770).

«Y decía el virrey que ninguna cazar jamás le había dado tanto gusto como le daba esta [la de bandoleros]: porque le parecía que iba a caza en compañía de la justicia de Dios» (29-30).

Siente compasión:

- «Tus desgracias me lastiman, / sábelo Dios, mas perdone / la compasión, que no puedo / dispensar con los rigores / la justicia. [...]

En la fuente ocurre igual:

«Pero no por esto dejaba de tener en su alma entrañable lástima y compasión a los que castigaba. [...] Pero consolábase con saber que era ministro salariado de la justicia de Dios» (30).

Aparece don Gaspar y a partir de ahora la influencia de la fuente histórica es mayor. Eso sí, aquí incorpora la muerte del padre de Borja, cuando en la fuente es anterior a la muerte de Leonor.

Licencia al Emperador para evadir las obligaciones:

- «DON GASPAR: [...] Llevé al César / tu pliego, violo, otorgote / la licencia que le pides / de cumplir obligaciones / de tu estado y retirarte / a Gandía, pues tu noble / padre faltó a sus vasallos / y esta carta te responde» (2183-2190).

«Muerto pues el duque don Juan, don Francisco, su hijo, ya duque y sucesor de su padre, con el deseo grande que tenía de retirarse a su casa, aprovechándose de tan buena ocasión, suplicó con mucha instancia al Emperador [...] que le diese la licencia para irse a su estado de Gandía y conocer y gobernar sus vasallos, como era obligado. [...] El Emperador lo tuvo por bien (38).

También en este acto, el segundo, se anuncia la muerte de Leonor. Ya que la intención del dramaturgo es establecer un paralelismo con la escena del anuncio de la muerte de la Emperatriz. De hecho, ya hemos visto cómo una dama es considerada superior a la otra por su semblanza. Por este motivo modifica la fuente, en la que sí se narra la muerte de la esposa de Francisco de Borja, pero se hace hincapié en el punto de vista del protagonista. Bocanegra otorga de voz a su mujer, símbolo de la prudencia y discreción: cualidades de la perfecta casada.

Y es en este capítulo donde se menciona la enfermedad que padeció Francisco de Borja. En la comedia saldrá en el segundo acto: Leonor ofrece su vida a cambio de la salud de su esposo: «Leonor: [...] / Mi Dios, en un grave mal / con que el Duque mi señor / llegó a perder el vigor, / os ofrecí yo mi vida / por la suya. [...]» (vv. 2288-2292). Eso sí, este sacrificio es ficción de Bocanegra, ya que Ribadeneyra ni siquiera menciona a Leonor. En la fuente se insiste en la espiritualidad del protagonista, ya que a través de la enfermedad comprende la debilidad del hombre frente a la voluntad de Dios (21).

Acto tercero	
<p>Hay un gran salto temporal en este acto. Aparece Borja de camino a Roma donde se entrevista con Ignacio de Loyola para comenzar su vida de religioso. Por lo tanto, también en la fuente se aprecia este salto porque el dramaturgo salta hasta el capítulo 23.</p>	
<p>En Roma, habla con don Gaspar y le explica su intención de renunciar a Gandía a favor de su hijo.</p> <ul style="list-style-type: none"> «vengo a Roma; en mi partida / dejo por gobernador / a don Carlos (Dios permita / hacerlo duque cristiano). (vv.2361-2364). «[...] porque insta / a ver al Emperador / con aquestas letras mías, / donde le pido licencia / de renunciar a Gandía / y mis estados en Carlos» (vv. 2367-2372). 	<p>«Muy contento se hallaba el Duque en roma con la santa Compañía del padre Ignacio, y de los otros padres, [...]. Inclinábase a quedarse y acabar sus días en ella, y para poderlo mejor hacer y desnudarse del todo y renunciar en el marqués de Lombay, su hijo, el estado, envió al emperador don Carlos, que a la sazón estaba en Alemania, un caballero de su casa, que se llamaba Gaspar de Villalón, para suplicarle que le diese licencia para hacerlo» (63).</p>
<p>Bocanegra recrea la escena en la que don Gaspar da la carta al Emperador.</p>	<p>Se sabe que el Emperador responde a Borja a través del criado.</p>
<p>Compara la corte con el mar:</p> <ul style="list-style-type: none"> «Navegaba en la corte mar bonanza, / viento en popa el bajel de mi esperanza / —tranquilidad infausta en su presagio, / que parece bonanza y es naufragio» (2492-2495). 	<p>«retirarse a puerto seguro o navegar por el mar peligroso de la corte, sin dar al través en las rocas que otros suelen de la ambición, envidia y deshonestidad» (27).</p> <p>«Y porque deseaba vivir apartado del bullicio de la corte y en un perpetuo recogimiento» (68).</p>

<p>A partir de este momento, comienza a seguir el libro II de la <i>Vida</i> de Ribadeneyra.</p>	
<p>El protagonista de novicio trabaja con sus manos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «MARCOS: Aguarde/ vuecelencia y le traeré / una espuerta con que cargue / arena para la obra / que en el colegio se hace.» (vv. 3017b-3021). • «BORJA: Recino espuerta y mensaje / como si de Dios viniera, / y es cierto que de Dios sale, / pues es suya la obediencia» (vv. 3081-3084). 	<p>«Comenzó a traer agua y leña y hacer lumbre y barrer y fregar y ocuparse en todos los otros oficios, servía en el refectorio a los padres y hermanos: y se hincaba de rodillas delante de ellos y les pedía perdón de las faltas que en servirlos jacía» (69).</p>
<p>Dice la acotación:</p> <p>«Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza, y por una tramoya con música baja al aire un paraninfo» (v. 3141 acot.)</p> <ul style="list-style-type: none"> • «PARANINFO: Por eso poco que has dado / Borja, quiere Dios pagarte / desde este mundo con darte / el sumo pontificado. / BORJA: Eso no, que es muy pesado / y muy flaca mi persona. / Mi indignidad no la abona, / no lo sufre mi bajeza, / y en fin no tengo cabeza / para tan grande corona.» (vv. 3142-3151). 	<p>Acabado de determinarse, estando en oración, vio claramente con los ojos corporales una rica mitra, que estaba como sobre su cabeza levantada en el aire. Y temiendo él que no fuese significación de alguna dignidad eclesiástica que el Señor le quisiese dar, se afligió en gran manera. Suplicando con amorosas y abundantes lágrimas a su divina Majestad, que, pues él se hacía pobre por seguirle en su Cruz y por huir los peligros que la hacienda y grandeza traen consigo, no permitiese que entrase en otros mayores aprietos, y peligros, que nace</p>

<ul style="list-style-type: none"> • BORJA: La humildad no lo consiente, / que presume de valiente / quien las honras apetece. (vv. 3155-3157). 	<p>de semejantes dignidades. Siete días duró aquella visión [...]. Y hallándose muy congojado y extrañamente afligido se volvió a Dios y con gran fe dijo: «Perdóname, Señor mío, que no lo puedo más sufrir. Yo os prometo que si esto no cesa y si no me aseguráis pobreza y el estado perpetuo en la religión, que no tomaré jamás hábito ni estado eclesiástico. Porque mayor peligro temo de lo que aquí se me representa [...]. En diciendo esto, se desapareció la mitra y no tuvo más que temer» (46-47).</p>
--	---

A partir de aquí, Bocanegra recrea todo, ya que los diálogos con don Gaspar o su hijo en los que se potencia la humildad de Borja no aparecen en la fuente.

Tras comprobar los elementos que ha tomado o modificado de la fuente, vemos que la trama secundaria es totalmente ficticia. Así como Sansón aparece en la fuente, aunque sea una sola mención a un antiguo lacayo de la casa, Flora y Belisa son personajes puramente ficticios. Ellas representan alegóricamente la Vanidad y la Hermosura respectivamente. También se aprecia el uso de otros personajes alegóricos como Virtud, Parainfo y Compañía para profundizar en la virtud y santidad de Francisco de Borja. Además, los pasajes de reflexión del protagonista sobre las vanidades del mundo o enseñanzas como la humildad que debe tener quien ostente cargos de poder, son invenciones de Bocanegra para resaltar las cualidades del príncipe cristiano.

6.2.3.1. *El gran duque de Gandía*: influencia o no

Existen estudios sobre la influencia en el drama de Bocanegra de una obra atribuida al dramaturgo Pedro Calderón de la Barca titulada *El gran duque de Gandía*. Sobre estas cuestiones han trabajado Thomas Hanrahan, Emilia Perassi o Luis Carlos Salazar, entre otros. Ellos además analizan el reflejo del dramaturgo español en el criollo Bocanegra. Comparan algunos fragmentos de la *Comedia de san Francisco de Borja* con pasajes de *La vida es sueño*. Y no es una locura hacerlo, ya que se sabe del éxito que Calderón cosechó en América, donde sus obras se representaban con harta frecuencia. No es de extrañar que su influencia alcanzara a nuestro jesuita. Se ve en *La vida es sueño* y la «influencia inmediata que ejerció esta obra en el mundo novohispano antes de mediar el siglo» (Salazar 595) y más adelante observa en Bocanegra «una proyección hipertextual del discurso calderoniano interesante» (595). Por mi parte me muestro totalmente de acuerdo con este autor: Calderón está presente en la dramaturgia novohispana. Se nota en el estoicismo que rezuman tanto la *Canción a la vista de un desengaño* como la propia *Comedia de san Francisco de Borja*. Bocanegra es admirador y su obra posee destellos del madrileño. Este artículo extrae pasajes de *La vida es sueño* y de estas dos obras donde se muestra la proximidad léxica, el uso de imágenes similares y el mismo tratamiento del tema del desengaño o el libre albedrío.

Es indiscutible, Calderón ejerció de fuente inspiradora para Bocanegra en su producción literaria. Sin embargo, ¿es la supuesta obra calderoniana fuente directa de la *Comedia de san Francisco de Borja*? Mi opinión es contraria a esta afirmación. Después de comparar la *Vida* de Ribadeneyra no creo que el autor criollo buscara como fuente biográfica de la vida del santo otro texto que no fuera este. Lo hemos visto

en los pasajes paralelos, en los cuales se toman fragmentos prácticamente iguales, adaptados al verso. También encontramos al personaje Sansón en ambas obras, por lo que parece una casualidad. No obstante, ya hemos visto que aparece en la fuente histórica un lacayo con el mismo nombre y cuya adopción dentro de la dramaturgia era fácil en el papel del gracioso. Vemos que la fuente de ambas obras es Ribadeneira —señala Palomar Verea cómo en la pseudocalderoniana aparece como personaje el biógrafo (58).

Por otra parte, al comparar ambas obras, *El gran duque de Gandía* y la *Comedia* de Bocanegra comete un leve fallo, al situar el momento de conversión del santo al comienzo del segundo acto en la novohispana (60) —incluso insiste en un cuadro-resumen que incorpora de anexo al artículo—, cuando en realidad es al final del primero, ya que el siguiente se abre con Rocafort. La estructura de Bocanegra, como veremos, plasma la importancia del mensaje político de la obra al situar al protagonista en su labor como virrey durante todo el acto segundo, siendo la parte central del drama. Por tanto, no rompe esa intención dividiendo el momento climático en dos actos.

Finalmente, cabe mencionar qué ocurre con esta pieza atribuida a Calderón, que según estudiosos como Iglesias Feijoo es una falsa atribución. Se sabe que escribió un drama sobre la vida del santo, pero parece ser que *El gran duque de Gandía* pertenece al padre Pedro de Fomperosa (ver Iglesias Feijoo)³⁹. Para Salazar, esta pieza perdida debió ser la

39 Existen autores como Thomas Hanrahan que parecen atribuir *El gran duque de Gandía* a Calderón. El primero, explica que es «a play of Calderón portraying the life of Saint Francis Borgia, had long been considered lost. But in 1958 at a rather remote Bohemian castle a manuscript of the play was discovered» («Calderón's man in Mexico», 115). Un par de años después de que Iglesias Feijoo publicara su artículo negando dicha atribución.

base hipotextual para Bocanegra y Fomperosa (603). Y como prueba otorga que la nómina de personajes es muy parecida. De hecho, vuelve a la coincidencia en la aparición de San-són, que como hemos visto aparece en la fuente histórica, lo que demuestra que pudo ser este texto y no otro la base para ambas piezas —sin descartar la hipótesis de que ambos conocieran el texto perdido de Calderón, pues no encuentro pruebas que la rechacen. Por supuesto, existen más coincidencias en pasajes similares, como el de la caza donde se reflexiona sobre la naturaleza del hombre. Luis Carlos Salazar da un paso más y se pregunta si fue la fama de Bocanegra la que cruzó el mar hasta Pedro de Fomperosa (604). Pero lo descarta, porque más bien parece que, tras analizar la influencia calderoniana en el novohispano, se puede incluir en el corpus de obras conocidas la perdida sobre Francisco de Borja. Me inclino a pensar lo mismo y puede que fuera Calderón el que influyera en ambos. Eso sí, sigo pensando que la *Vida* de Ribadeneyra es la fuente primaria de todas las obras sobre el santo-duque.

6.3. Estructura de la obra

Arrom llegó a la conclusión de que la *Comedia de san Francisco de Borja* estaba mal estructurada, pues la entiende como una comedia de santos estricta; sin embargo, no podemos pasar por alto que se trata de un drama muy influido por su fuente, que es una narración biográfica: en realidad se puede considerar una dramatización del texto de Ribadeneyra.

Luciani secunda a Arrom y entiende que la comedia es desproporcionada, pero no lo asume como error, sino como algo intencionado, ya que la tensión dramática va ascendiendo, dado que el personaje cada vez está más cerca de lograr

su santidad. Ambos afirman que en el primer acto se alcanza el mayor momento de dramatismo con la conversión de Borja, mientras que en los dos siguientes va disminuyendo la tensión hasta casi desaparecer en el tercero. Claro está, la explicación que da Luciani es certera, ya que debemos entender la tensión dramática de la *Comedia de san Francisco de Borja* como una sucesión de escenas que van progresando conforme a la santidad del protagonista. Es decir, nos muestra las tres facetas del santo. La primera como seglar y su vida en la corte. Y la segunda como religioso. Entre ambas facetas se intercala la tercera: Borja como virrey.

Cabe mencionar que la trama secundaria de Flora y Belisa resulta trivial porque en ningún momento Borja es consciente de que ambas luchan por su amor y tan sólo sirve para ridiculizar estos trances amorosos, pues son humilladas por el gracioso Sansón, pero nunca por Borja. Es interesante el estudio de la figura del gracioso que realiza Hernández Reyes («Aproximaciones»), para quien este personaje hace las veces

no sólo [de] confidente y consejero de Borja, sino como agente promotor de algunas acciones de la comedia: como cuando intercambia los billetes de Flora y Belisa destinados a Borja, creando así una situación de enredo que será resuelta hasta el final de la obra. Pero repárese que no sólo trata de crear confusión con intención cómica, sino también de favorecer el destino del héroe, es decir, de allanar el camino hacia la santidad de Borja, en consonancia con la fidelidad que le tiene. («Aproximaciones», 277).

Tenemos una obra dividida en tres actos y cada uno de ellos responde a una de las facetas. El primero transcurre en la corte, el segundo es el momento de mostrar la faceta de virrey. Concluye el tercer acto con Borja como religioso

de la Compañía de Jesús. Según mi parecer, la organización estructural no es errónea, sino que se corresponde con la intención del dramaturgo: mostrar un personaje en su ascenso hacia la santidad. La interrupción que puede suponer el segundo acto sirve para hacer hincapié en la figura de virrey: no olvidemos que la comedia está pensada para representarse ante el nuevo virrey a modo de un *ars bene gubernandi*.

A continuación, vamos a presentar la acción dramática de la *Comedia de san Francisco de Borja*. Veremos cómo la trama principal y la secundaria aparecen intercaladas pero rara vez se cruzan, ya que Flora y Belisa tan solo tienen un encuentro con el protagonista en el primer acto y ninguna se atreve a seducirlo. Los saltos cronológicos de esta comedia son en ocasiones muy abruptos. Por ejemplo, los dos primeros actos transcurren en 1539 y entre ambos se interpreta un transcurso de meses, pero el tercer acto ocurre unos cuantos años después, en 1550. Además, muchas de las escenas transcurren sin una delimitación temporal explícita. Por ejemplo, en la trama secundaria apenas indica cuándo sucede. Lo mismo ocurre con las intervenciones de los personajes alegóricos, los cuales paran la acción por completo y ocurren en el primer y tercer acto. En el segundo, es la trama de Rocafort la que frena la acción, aunque no la para del todo. Veamos la cronología de la obra:

Acto primero

Empieza la acción sin especificar tiempo, pero al concluir el primer cuadro Borja indica que está anocheciendo: «Ya el sol, señor, nuestro horizonte deja / por enrubiar de nuevo su madeja» (vv. 211-212). En el siguiente cuadro, Leonor y la Emperatriz mencionan el tiempo que Borja y el Emperador

estuvieron fuera: «Con cuidado me tenía / su tardanza, pues tres tornos / ha hecho en su zona ardiente / el planeta luminoso» (vv. 351-354). Tras varios cuadros sin indicaciones temporales, en los que se suceden las escenas de la historia secundaria con Flora y Belisa, llega el momento en el que se narra la muerte de la Emperatriz. Al contar lo sucedido, Borja indica el plazo transcurrido desde su llegada a la corte y el sueño premonitorio: dos lustros (vv. 780-787). Además, señala que «Pasáronse algunos días, / mientras en Toledo vemos / contigo solemnes cortes» (vv. 792-794). Y siguen las indicaciones de la muerte con términos como «última hora» (v. 844), «combate postrero» (v. 845) o «reposo postrero» (vv. 872-873).

Otra vez se interrumpe la acción al introducir más lances entre Sansón y las damas Flora y Belisa. No obstante, el Emperador ya ha enviado a Borja a Granada, donde se enterrará a la Emperatriz (vv. 904-911). Una vez en Granada, el arzobispo apunta la hora del día: «Desde esta madrugada» (v. 1052). Al descubrir el ataúd de la Emperatriz, Borja da fe de no haber sufrido ningún accidente en el traslado del cuerpo, un viaje que no especifica cuánto duró, pero es de suponer que varios días. Finalmente, el arzobispo vuelve a señalar «Pues mañana será misa y entierro» (v. 1118). Se queda Borja solo y concluye así la primera jornada.

Acto segundo

El segundo acto, que sucede en Cataluña, apenas tiene indicaciones temporales. Es curioso porque no se señala cuánto tiempo ha pasado desde el acto anterior, pero es de suponer que son algunos meses. En la primera escena entre Rocafort y Sansón aparece el siguiente diálogo: «ROCAFORT: «Dime, ¿es mozo ese virrey? / SANSÓN: Aún no cumplió los

seis lustros, / que solos veintinueve años / ha que ve la luz del mundo» (vv. 1367-1370). Por lo tanto, estamos en 1539, año en el que murió la Emperatriz.

Se suceden varias escenas en las que no leemos ninguna marca temporal, cuando Borja pide a Rocafort que narre su historia, en la que solo aparece: «Paso al suceso: una noche» (v. 2004). A partir de aquí, regresa a una narración difusa.

Una vez preso, aparece don Gaspar y el mismo Borja tras leer la carta que le da dice: «Pues parte luego y disponme / la partida, que a Gandía / me he de ir antes de la noche» (vv. 2191-2194).

Finaliza el acto con el anuncio de la muerte de Leonor. Es la esposa del protagonista la que deja pistas sobre el tiempo transcurrido. Tras el anuncio de su muerte (espejo) concluye: «Mi Dios, en un grave mal / con que el duque mi señor / llegó a perder el rigor, / os ofrecí yo mi vida / por la suya. ¿Si es cumplida / la hora? Fuerte pavor» (vv. 2288-2293).

Acto tercero

Se reanuda la acción llegando a Roma con Borja y don Gaspar. En esta primera conversación se cuenta que Leonor murió (v. 2338). En tiempo pasado narra cómo escribió a Ignacio de Loyola y que ya le había respondido, por lo que pide a su acompañante que lleve una carta al Emperador rápidamente para pedir licencia y poder comenzar el noviciado (vv. 2365-2376).

En el siguiente cuadro, Borja llega a Roma para reunirse con Ignacio y el hermano Marcos. Se presupone que ha pasado por lo menos algunas horas desde la conversación anterior ya que entonces solo se divisaba la ciudad y ya «ha llegado / sin poderlo sentir nuestro cuidado» (vv. 2452-2453). En la reunión Ignacio le pide a Borja que narre cómo

llegó su vocación. Esta narración retoma el momento de la muerte de la Emperatriz y se produce un *flashback* con lo ocurrido en el acto primero. Concluye Borja que «en breve» (v.2586) ha de entrar en probación.

En el siguiente cuadro aparecen el Emperador y Filippo quien ha notado misterioso a su padre «aquestos días» (v. 2626). Finalmente, le anuncia su idea de retirarse en Yuste. Entra don Gaspar con el recado de Borja y explica que se halla en Roma en ocasión del «santísimo jubileo» (vv. 2813-2814) y como sabemos fue en 1550. Esto da pie a que sepamos los años que han pasado entre el primer y segundo acto y el tercero. Otro corte en la acción para introducir a Flora y Belisa, quienes han seguido al protagonista hasta Oñate. Una escena casi simultánea a la anterior, pues recordemos que don Gaspar precisa que «Ya vendrá de vuelta a Oñate» (v. 2844). Empieza a resolverse la historia secundaria al ser citadas ambas al día siguiente (v. 2999).

Sobreviene ahora el episodio de Borja como novicio, seguido de un par de escenas con su hijo y Sansón, espantados al verlo de peón. Cuando estos se van, aparece un personaje alegórico para ofrecerle la mitra. Es después cuando aparece don Gaspar con la licencia y Borja pide un escribano para redactar su testamento inmediatamente (vv. 3211-3215).

Concluye la obra con la resolución de la trama secundaria sin especificar nada, pero se sabe que es el día siguiente. Tras esta escena aparece «el santo de rodillas» (v. 3309 acot.) para reflexionar sobre la fugacidad de la vida y el desengaño. Desaparece y entran dos personajes alegóricos —Paraninfo y Compañía— para alabar tanto a la Compañía como al virrey. Finaliza la obra.

En cuanto al uso de los espacios, Bocanegra se despega de la unidad de espacio, ya que a lo largo de la obra se

varía constantemente de lugar. Responde a la fidelidad con la fuente sobre la que se basó para su composición y, por tanto, es fiel a la vida de Francisco de Borja. A lo largo de más de tres mil versos los protagonistas se desplazan por: el bosque, en Monzón (que dista bastante de Toledo), Toledo, Granada, Barcelona, Roma, etcétera. Espacios abiertos y cerrados. Veamos con más detalle estos movimientos gracias a la siguiente tabla que divide la acción en cuadros:

Acto primero	
Cuadro 1 (vv. 1-615)	<p>Se abre la escena con Borja y Sansón de caza en el monte (v. 3, v. 18) —en el tercer acto sabremos que es Monzón (v. 2834)— y más tarde aparece el Emperador. Cambiamos de lugar cuando aparecen Leonor y la Emperatriz en Toledo. Los cambios métricos indican cambio de personajes. Sansón y Borja comienzan con redondillas (vv. 1-92). Al aparecer el Emperador pasamos a una silva de consonantes (vv. 93-214). Y al cambiar de lugar y personajes comienza el romance ó-o (vv. 215-526). Finalmente, se reúnen todos en Toledo, y la métrica cambia otra vez a silva de consonantes (vv. 527-615).</p> <p>Se para la acción entre los versos 423-526 con la escena de Flora, Belisa y la Virtud. El final de dicha escena se marca con un cambio de métrica y aparecen Borja y Sansón.</p>

<p>Cuadro 2 (vv. 616-1049)</p>	<p>Romance é-o (vv. 616-917). En Toledo, en el palacio, se narra la muerte de la Emperatriz. El Emperador envía a Borja a Granada, pero todo el cuadro transcurre en el palacio. El cambio de métrica, silva de consonantes (vv. 918-1035), indica que comienza la trama secundaria con Sansón, Flora y Belisa. Se vuelve a frenar la acción al introducir un soneto con una reflexión de Flora (vv. 1036-1049), que sirve de punto de inflexión.</p>
<p>Cuadro 3 (vv. 1050-1180)</p>	<p>El lugar en este cuadro será siempre Granada. Comienza la escena en la iglesia: «Arzobispo: Desde esta madrugada / junta en la iglesia está toda Granada» (vv. 1052-1053). Todo el momento que cuenta el descubrimiento del cadáver de la Emperatriz se realiza en silvas de consonantes (vv. 1050-1120). El cambio de métrica indica que cambia la acción. Queda Borja solo, en la Capilla Real, pues se ha indicado en el v. 1120, y se produce su reflexión en décimas sobre el desengaño (vv. 1121-1180). Es el momento de clímax.</p>
<p>Acto segundo</p>	
<p>Cuadro 1 (vv. 1181-1778)</p>	<p>Cataluña: aparece Rocafort, quien nos da la pista sobre el lugar (v. 1184). Se empieza el acto con un romance ú-o (vv. 1181-1488) y el cambio métrico vuelve a introducir un cambio de personajes al aparecer Belisa —continuación de la trama secundaria—,</p>

<p>Cuadro 1 (vv. 1181-1778)</p>	<p>se trata de un romance á-o (vv. 1489-1722). Belisa precisa que estamos en Barcelona (v. 1489). Se vuelve a cambiar de métrica en medio de un parlamento de Borja para indicar una reflexión y otro de los momentos didácticos de la obra. La acción se frena en las octavas reales (vv. 1722-1778), las cuales concluyen con el encuentro de Borja y Rocafort. Borja indica que se dirige al monte (v. 1767).</p>
<p>Cuadro 2 (vv. 1779-2303)</p>	<p>El encuentro entre Rocafort y Borja es en el monte. La siguiente tirada de versos serán redondillas (vv. 1779-1958). Se interrumpen para comenzar la historia de Rocafort, para lo cual se emplea el romance ó-e (vv. 1959-2214). La historia comienza en Barcelona y explica cómo huye al monte con los bandoleros. Por último, hay un cambio métrico que indica un cambio total de personajes y de lugar, aunque no se especifica es de suponer que es la casa de los marqueses en Barcelona. La secuencia se cuenta en décimas (vv. 2215-2303) — hay un fallo métrico pues falta un verso entre los vv. 2235-2245— y se premoniza la muerte de Leonor.</p>
<p>Acto tercero</p>	
<p>Cuadro 1 (vv. 2304-2621)</p>	<p>La acotación nos indica que salen Borja y don Gaspar de camino. Inmediatamente sabemos que andan próximos a Roma (vv. 2304-2307). El romance í-a (vv. 2304-2380) se interrumpe para dejar a Borja solo de nuevo y reflexionando, lo que se indica</p>

<p>Cuadro 1 (vv. 2304-2621)</p>	<p>con una métrica de endechas reales (vv. 2381-2417). Otra vez, la métrica —silva de consonantes (vv. 2418-2621) indica la entrada de personajes y se especifica que estamos en Roma.</p>
<p>Cuadro 2 (vv. 2622-3225)</p>	<p>Romance í-o (vv. 2622-2851): la renuncia al trono del Emperador a favor de Filipo. No se especifica el lugar, pero es de suponer que vuelve a ser Toledo, la corte. Cambia la métrica a redondillas (vv. 2852-3003) para volver a indicar un cambio espacial, aparece Flora en Oñate siguiendo al duque. Avanza la trama secundaria.</p> <p>Permanece en Oñate en la siguiente secuencia —romance á-e (vv. 3004-3131)— pero en el colegio de la Compañía. Parece que se hallan en el patio.</p> <p>El siguiente cambio de métrica —décimas (vv. 3132-3225) deja a Borja solo, en el patio, y tiene lugar la escena de la renuncia al pontificado. Se intercala una seguidilla simple (vv. 3192-2195) para la primera intervención del Paraninfo.</p>
<p>Cuadro 3 (vv. 3226-3439)</p>	<p>La comedia acaba con la resolución de la trama secundaria —redondillas (vv. 3226-3309). El lugar es Oñate. En la siguiente escena de décimas (vv. 3310-3349) aparece Borja solo, de rodillas y con un Cristo. ¿Podría ser su celda o un oratorio? Concluye la obra con un cambio de personajes, pues aparecen los alegóricos Ángel y Compañía, que no se sitúan en ningún espacio determinado.</p>

Cuadro 3 (vv. 3226-3439)	También emplean una forma métrica que no se repite, romancillo á-o (vv. 3350-3439).
<i>Resumen de los espacios en la comedia</i>	

También hay lugares aludidos, que no dejan de ser relevantes. Por ejemplo, Gandía o Yuste. El primero representa la vinculación entre Borja y su vida nobiliaria, quiere desprenderse de él en manos de su hijo. Yuste, por el contrario, sería «Oñate» para el Emperador. Es decir, su lugar de retiro y descanso. Estos lugares, pues, significan en la obra, aunque ninguna escena transcurra en ellos.

En conclusión, la *Comedia de san Francisco de Borja* posee una acción muy distendida, ya que son cuadros biográficos del protagonista, pero implica una estructura espacio-temporal muy segmentada y compleja, como hemos visto.

6.3.1. Sinopsis métrica

A continuación presento la sinopsis métrica incluyendo la loa y el tocotín.

Loa

vv. 1-48 Octavas reales

vv. 49-62 Soneto

Acto primero

vv. 1-92 Redondillas

vv. 93-214 Silva de consonantes

vv. 215-526 Romance ó-o

vv. 527-615 Silva de consonantes

vv. 616-917	Romance é-o
vv. 918-1035	Silva de consonantes
vv. 1036-1049	Soneto
vv. 1050-1120	Silva de consonantes
vv. 1121-1180	Décimas

Acto segundo

vv. 1181-1488	Romance ú-o
vv. 1489-1722	Romance á-o
vv. 1723-1778	Octavas reales
vv. 1779-1958	Redondillas
vv. 1959-2214	Romance ó-e
vv. 2215-2303	Décimas

Acto tercero

vv. 2304-2381	Romance í-a
vv. 2382-2417	Endechas reales ⁴⁰
vv. 2418-2621	Silva de consonantes
vv. 2622-2851	Romance í-o
vv. 2852-3003	Redondillas
vv. 3004-3131	Romance á-e
vv. 3132-3225	Décimas (se intercala una seguidilla simple vv. 3192-3195)
vv. 3226-3309	Redondillas
vv. 3310-3349	Décimas
vv. 3350-3439	Romancillo á-o

Coplas del tocotín

vv. 1-56	Cuartetas asonantes
----------	---------------------

40 Se trata de una variante de la endecha real [abbacC]. La encontramos también en las *Rimas* de Lope de Vega: ver la ed. de F. B. Pedraza, pp. 159-161.

7.1. Siglo XVII: ediciones del *Viaje del marqués de Villena*

La llegada de Diego López Pacheco, Marqués de Villena, a Nueva España dio lugar a una serie de fastos de bienvenida a lo largo de todo el trayecto virreinal. Como sabemos, todo ello se recoge en una relación escrita por Cristóbal Gutiérrez de Medina titulada *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena*, impreso en México, en la imprenta de Juan Ruiz, año de 1640.

La relación de Gutiérrez de Medina da título a todo un volumen con diversos textos *ad hoc* dedicados al Marqués de Villena. Estamos ante un volumen facticio que se compone de sueltas con foliación separada, cada una con su propia portadilla interior. Manejo el ejemplar que se encuentra en la Universidad de Salamanca con signatura BG/33344. Al abrir el libro nos encontramos con el escudo de armas del Marqués de Villena, que incluye el lema *Post Nubila Phoebus*. Luego viene la portada que hemos visto en la imagen 1,



Imagen 1.

dirigida a José López Pacheco, Conde de San Esteban de Gormaz (1638-1643), primogénito del Marqués de Villena.

Como bien señala Zugasti, a quien sigo, este volumen contiene las siguientes partes impresas («De cómo un virrey» 226-233):

1. Morosa relación del *Viaje*, escrita por Cristóbal Gutiérrez de Medina.
2. *Razón de la fábrica allegórica*, esto es, el arco triunfal que la Ciudad de México dedicó a la entrada de Villena. Incluye una loa entre Mercurio y América.

3. Zodiaco regio, templo político al excellentísimo señor Don Diego López Pacheco, que contiene el arco y loa con que la Catedral de México agasajó al virrey.
4. Redondillas de un religioso de San Francisco en alabanza del autor, elogio de Gutiérrez de Medina.
5. Adición a los festejos que en la Ciudad de México se hicieron al Marqués, mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús, sin pie de imprenta, pero el colofón declara esto: «En México, por Bernardo Calderón, Mercader de libros en la calle de S. Agustín. Año 1640».
6. Relación escrita por Doña María de Estrada Medinilla a una religiosa monja prima suya, de la feliz entrada en México, día de S. Agustín, a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta años, del excellentísimo señor Don Diego López Pacheco, poema en silva de consonantes de María de Estrada Medinilla.
7. Festín hecho por las morenas criollas de la muy noble y muy leal ciudad de México. Al recibimiento y entrada del excellentísimo señor Marqués de Villena, Duque de Escalona, virrey de esta Nueva España. Al pie de esta portadilla se lee esto: «Con licencia en México, en la imprenta de Francisco Robledo, en la calle de S. Francisco, año 1640». (Ver también Hernández Reyes «Festín de las morenas»).

Como se ve, los textos de este volumen facticio pertenecen a distintos talleres y autores. La implicación de la plana mayor del gremio de impresores es una clara muestra de que este tipo de trabajos se realizaba con la llegada de cada virrey, ya que contribuía a la labor política y social de enaltecer la figura virreinal (Zugasti, «Para el corpus» 282-283). Es lícito pensar que estas obras debían tener un número ase-

gurado de ventas, pues, de otra forma, las imprentas no las publicarían solo por una cuestión política (Zugasti, «Para el corpus» 283).

El *Viaje* contó con una reedición al año siguiente — como se verá —, y Zugasti sospecha que puede tratarse de una nueva publicación hecha para resarcirse de la primera, en la cual, al parecer, el papel de la Compañía de Jesús en los fastos quedó muy disminuido («De cómo un virrey» 234). Esta circunstancia pudo ofender a los jesuitas y provocar que decidieran publicar su propia versión. Incluyen los mismos materiales, pero reescritos y ampliando lo relacionado a su participación.

Por el momento, habría que señalar que dentro del primer volumen destaca una suelta, sin paginación ni foliación, cuya signatura es A—[A4] titulada: «*Addición a los festejos que en la Ciudad de México se hicieron al Marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús*» (México, Bernardo Calderón, 1640; ver imagen 2).

Esta *Addición* contiene una relación en prosa donde se detalla cómo fue el festejo jesuítico en honor del virrey realizado en el Colegio de S. Pedro y S. Pablo (18 de noviembre de 1640), donde se estrenó la *Comedia de san Francisco de Borja*. El texto es breve y apenas ocupa un pliego de cuatro hojas; gran parte de su interés reside en que transcribe la loa y el tocotín completos. Pero no copia la *Comedia de san Francisco*, la cual no verá la luz hasta el año siguiente.

A pesar de resultar de sumo interés para la reconstrucción del fasto jesuítico, esta *Addición* no fue reeditada hasta hace unos pocos años (2006), donde se publicó como anexo a la comedia *El esposo por enigma*, recuperada para la comunidad científica por Javier San José Lera y Emilio de Miguel Martínez.



Imagen 3

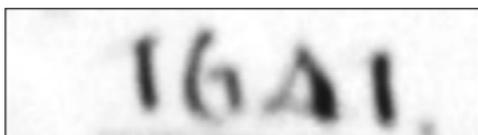


Imagen 4

Viaje por tierra y mar del excelentísimo señor don Diego López Pacheco y Bobadilla, Marques de Villena, y Moya, y Duque de Escalona. Aplausos, y festejos a su venida por Virrey desta Nueva España. Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares, Duque de San Lucas la Mayor, Dedicado por el Colegio Mexicano de la Compañía de Jesús.

La portada carece de pie de imprenta, aunque el colofón nos remite a Francisco Robledo y al año 1641; sin embargo, en el ejemplar de la New York Public Library puede leerse la fecha de 1641 escrita a mano posteriormente (imagen 4). Además, llama la atención el suntuoso ornamento con el escudo de la casa de Olivares. Estamos ante un volumen más elaborado que el anterior, que incluye materiales añadidos a los ya citados de 1640. Entre estos materiales destaca — a nuestros efectos — la primera publicación de la *Comedia de san Francisco de Borja*, así como el ya citado *Panegyris pro ingressu Marchionis in Collegium Christiferum*, escrito en hexámetros latinos (ver Zugasti, «De cómo un virrey» 235-237).

Como se ha dicho anteriormente, hay mucha confusión bibliográfica entre las ediciones del *Viaje* de 1640 y de 1641, provocada por una leve variante en la preposición inicial: *Viaje de tierra y mar* (1640) y *Viaje por tierra y mar* (1641).

La edición de 1640 publica la *Addición a los festejos*, donde se habla de los jesuitas y la comedia que brindaron al virrey Villena. La edición de 1641 abunda en el papel desempeñado por los jesuitas, incluye el texto de la comedia de Bocanegra junto a su loa y tocotín (estos últimos ya estaban en 1640) y el panegírico en latín:

Lo significativo de este libro de 1641 es que pone en realce el papel desempeñado por los jesuitas en los festejos del virrey, incluyendo una dedicatoria *ad hoc* diferente a la anterior. Prosigue luego el relato del *Viaje* en sí, que se esboza tras las huellas de lo escrito por Gutiérrez de Medina en 1640, pero parafraseándolo y sin citarlo, lo cual puede tomarse como un auténtico plagio. Al tratarse de un tomo facticio sigue también las pautas de entremezclar textos de diverso origen, siempre con el denominador común de referirse al Marqués de Villena (Zugasti, «De cómo un virrey» 235).

En lo atañedero a la *Comedia de san Francisco de Borja*, que es la parte medular de mi tesis, se aprecian cambios en las portadillas: como se puede ver, la cenefa que dibuja HL tras la marca «Fol. I» no aparece en NY. Esto deja espacio suficiente para incluir detrás del título el nombre del autor de la comedia: «Compuesta por el Padre Matías de Bocanegra, de la Compañía de Jesús», dato que sólo consta en NY y se omite en HL. Cambia también la línea que separa las *dramatis personae* del texto de la loa, así como la foliación de los pliegos: 1-32 en HL y 53-83 en NY. Estamos, pues, antes dos ediciones diferentes de la comedia, ambas de 1641, pero la segunda (NY) se hizo «a plana y renglón» (Zugasti, «De cómo un virrey» 237) sobre el modelo de la primera (HL).

La mención de autoría de Bocanegra en el ejemplar de NY es la característica más relevante. Otra diferencia en el global del festejo (y de los dos facticios que lo recogen) es que HL comienza con la loa, seguida por la comedia y el tocotín, y después incorpora el panegírico latino (*Panegyris pro ingressu Marchionis*) en honor al virrey, el cual no está en el ejemplar de NY. Este panegírico, que reanuda foliación y colación⁴¹, queda introducido al final del tocotín por un breve texto que dice:

Mereció el lleno desta fiesta la calificación que le dio el agrado de su Excelencia, diciendo ser digna de que se hiciese a los ojos de su Majestad en su Real Corte.

Y por fin destes festejos, pareció poner aquí, el que el Colegio de Christo hizo a su Excelencia, con el siguiente Panegyris Latino, compuesto por un sujeto de la Compañía de Jesús.

41 El panegírico ocupa tres pliegos cuya foliación sería: A-[B2].



Imagen 6.

En la portada del panegírico (imagen 6) puede verse el número de folio, situado justo encima del gran ornato que encabeza la página, y a pie de página la signatura que indica la reanudación de la colación. Tampoco aparece la autoría del texto, pero J. E. de Uriarte en el número 6466 de su *Catálogo razonado* expone:

Festejo del Colegio de la Compañía de Jesús de México al Virrey Marqués de Villena. En México, por Calderón, 1640.

Anónimo, según Beristain (4. 43).

Según el mismo Beristain (1. 19), hay del P. Esteban Aguilar, «Panegírico del Marqués de Villena, virrey de la N. E. en versos hexámetros latinos». Impr. en México 1640. 4». — ¿Tendrá que ver lo uno con lo otro? (Uriarte 569)

Este sugerente planteamiento podría despejar una duda sobre quién es el autor del panegírico, pero nos introduce otro problema relacionado con las fechas. Según Beristáin, el panegírico del P. Esteban Aguilar se imprimió en el taller de Calderón en 1640. ¿Podría tratarse del mismo que ahora nos ocupa? Sin embargo, el panegírico de nuestro festejo aparece en un volumen publicado un año después y sin colofón, por lo que no se puede despejar la duda, ya que la última palabra que cierra el discurso es «Cecini», que significa ‘he cantado’, y no hay más datos.

Recordemos también que la *Addición a los festejos* publicada por Bernardo Calderón en 1640 no hace referencia alguna al panegírico latino. En conclusión, el único volumen facticio que aporta el panegírico es el encontrado en la Huntington Library, que como queda dicho, es un ejemplar de extrema rareza.

El texto que culmina el fasto jesuítico titulado *Parte tercera. De los aplausos, y fiestas que se hicieron al Excelentísimo Señor Marqués de Villena*, apenas difiere en HL y NY. Como se ha indicado, NY mantiene la misma foliación. Por su parte, HL incorpora una separata cuya foliación comienza en 21. De hecho, introduce una errata en el segundo folio, pues también aparece escrito el número 21.

A pesar de ser dos textos casi iguales, NY parece estar hecho con más cuidado. Los tipos que se han empleado en los ornamentos son mucho más elaborados que en HL, tal y como se aprecia en los elementos decorativos del final.

Después de la *Parte tercera* se puede ver en ambos volúmenes el escudo del virrey con el lema *Post nubila Phoebus*. Al pie del escudo se leen los títulos que ostentaba el Marqués de Villena. Cabe destacar que en ambos ejemplares se lee una errata significativa, pues el desconocimiento de la geografía española hizo que ningún cajista se percatara del fallo.



Imagen 7.

Diego López Pacheco era a su vez Conde de San Esteban de Gormaz. En ambos textos se lee con claridad «Gromaz». De modo que, si el primero introdujo la errata, el siguiente no la cambió. En cualquier caso, este ejemplo corrobora que uno de ellos (posiblemente NY) es una versión hecha a partir del otro (HL).

El último texto que aparece es una carta de la Compañía de Jesús al Conde-Duque de Olivares. El tipo de la letra capitular es el mismo, por lo que se demuestra que ambos textos salieron del mismo taller.

Ahora bien, al final de la carta aparece el colofón en el que se indica el impresor y la fecha. Me gustaría llamar la atención en el detalle del ornamento que rodea el *Laus deo* en ambos textos. De nuevo, el ejemplar NY hace gala de una mayor ostentación ornamental, lo que podría indicar más cuidado a la hora de elaborar este volumen. No obstante,

aquello que en realidad cabe subrayar en este apartado es el tema de la fecha. Tanto HL como NY aportan como fecha de publicación 1641. Sin embargo, la información sobre el impresor cambia, por lo que la información sobre Francisco Robledo aumenta un poco.

En HL leemos que Francisco Robledo es impresor y mercader de libros, mientras que en NY el impresor del volumen es Juan Fernández Escobar. Sí se indica que la imprenta es la de Francisco Robledo, de quien se apostilla que es impresor del *Secreto del Santo Oficio*. José Toribio Medina asegura que «Robledo tenía, a la vez que imprenta, tienda de libros en la calle de San Francisco, y debía ser persona de alguna suposición cuando vemos que a los dos años de haber comenzado a ejercer su arte fue nombrado impresor del *Secreto del Santo Oficio* (en 1642)» (XII). Cabe suponer un error del bibliógrafo, ya que resulta extraña una errata en la fecha del documento. Sobre todo, cuando todo el colofón ha sido modificado para incluir su nuevo nombramiento.

Queda claro que ambos colofones coinciden en señalar el taller de Francisco Robledo. Parece ser que el ejemplar de NY aporta un dato más sobre la biografía del impresor novohispano, ya que es un testimonio que da fe de su nombramiento un año antes de lo pensado hasta la fecha con los materiales que se conocen de su imprenta.

7.3. Cronología interna entre HL y NY

Ya hemos dicho que NY es una transmisión lineal de HL, dado que salió del mismo taller —el de Francisco Robledo en México— y se trata de una copia hecha a plana y renglón. A pesar de copiar a HL, el texto posee algunas variantes que, desde mi punto de vista, confirmarían que NY es la segunda edición, que copia de la primera (HL).

En primer lugar, las portadas de ambas impresiones dan una prueba clara de su correlación. Solo en NY aparece la autoría de la comedia «compuesta por el Padre Matías de Bocanegra». Resultaría extraño que el nombre del autor se borrara en una segunda edición: lo más probable es que se omitiera en la primera y se subsanara el 'lapsus' en la segunda.

La supresión del panegírico latino en NY quizá se deba a que se perdió el documento o a una decisión del editor. En cualquier caso, el panegírico es el único componente del festejo que no aporta más información en el desarrollo de este capítulo.

Hasta ahora hemos recalado las diferencias más notables entre ambas impresiones, pero analicemos paso a paso las variantes textuales. En esta ocasión, al tratarse del cotejo de dos testimonios se permite un análisis exhaustivo.

En la labor de copia son muchos los cambios que se pueden introducir, de un modo consciente —*innovaciones*— o inconsciente —*errores y erratas*—. Todos ellos aportan información al editor moderno sobre el estado de transmisión de los textos. Si bien es cierto, a veces resulta complicado deducir una relación con tan solo dos ejemplares, por lo que hay que englobar los cambios y estudiarlos en conjunto. Sopesando el número de cambios entre uno y otro, podremos hacernos una idea de su vinculación.

Hay trece casos de erratas presentes en HL que son subsanadas con tino por la edición de NY⁴². A su vez, NY incurre por sí mismo en cuatro nuevas erratas que no estaban en HL⁴³. A todo ello se suman otros cuatro ejemplos en los cua-

42 A continuación, enumero los versos con errata en HL que NY ha corregido. Para no llenar la página con los ejemplos remito al aparato de variantes que aparece al final del volumen. Los versos son los que siguen: 144, 504, 592, 1065, 1077, 1113, 1221, 1272, 1308, 2388, 2758, 2869 y 3223.

43 Remito a los vv. 983, 2486, 2540 y 3222.

les los dos impresos comparten las mismas erratas. En uno de ellos, se corrige la errata de HL, pero se introduce otra⁴⁴. Otro caso se pasa por alto y se transmite tal cual⁴⁵. Un último error se comete en la misma palabra «vuestro», pero de diferente manera⁴⁶. El número de errores de copia disminuye considerablemente en NY. Además, en su caso se acumulan en el tercer acto, ya que en el primero hay escasas muestras y en el segundo ninguna. En todo caso, todo apunta a que NY ha hecho un proceso de depuración del texto a partir de su modelo HL.

7.4. Ediciones del siglo xx

Tras las dos ediciones hermanas de 1641, la *Comedia de san Francisco de Borja* cae en el olvido, pues hasta donde conocemos no se volvió a imprimir ni a representar hasta el siglo xx. Ni siquiera la fama de Matías de Bocanegra gracias a la *Canción a la vista de un desengaño* pudo salvarla de esto. Durante mucho tiempo se olvidó la existencia de la comedia con su loa y tocotín, hasta que la rescató del ostracismo José Juan Arrom en 1953, cuando publicó en la *Revista Iberoamericana* un artículo titulado «Una desconocida comedia mexicana del siglo xvii». Comenzaba este artículo señalando que muchos son los estudios que pretenden arrojar luz sobre la literatura colonial: «Muy pocas veces, empero, se ha tenido la fortuna de exhumar una comedia que, a más de completamente ignorada, sea de la antigüedad y del valor literario de la que a continuación daremos a conocer» (79).

44 v. 1732 descuella la esmeralda] descuella la esmerulda, HL; descuelga la esmeralda, NY.

45 v. 2874 por no] por no por no HL, NY (errata).

46 v. 2747 vuestro] vuesto HL (errata); vustro NY (errata).

Lo más significativo del hallazgo de Arrom radica en el descubrimiento de la segunda edición del *Viaje* en 1641. A la hora de enumerar las obras de Matías Bocanegra, Arrom atribuye también el *Viaje de tierra y mar* (1640) a Bocanegra, y se olvida de Gutiérrez de Medina. Esta edición sí aparece citada en distintos corpus de obras americanas : «pero lo que escapó a las diligentes búsquedas de Medina y otros bibliógrafos fue que se hizo una nueva edición de dicha obra al año siguiente, y que ésta difiera considerablemente de la primera» (Arrom, «Una desconocida comedia» 82). Como ya se ha indicado, es un dato de suma importancia, dado que es justo aquí donde se encuentra el fasto con la comedia.

Años más tarde, en 1976, Arrom amplía la información y saca a la luz un trabajo que incluye como prólogo a su edición—en colaboración con José Rojas Garcidueñas— de la comedia (223-379). Esta edición publica el texto encontrado en la New York Public Library. Es decir, la diligente búsqueda de Arrom no dio con la impresión de la Huntington Library. A pesar de ello, no se debe olvidar que gracias a su labor se rescató la comedia, olvidada desde 1641.

En 1992 Elsa Cecilia Frost publica el texto de Arrom en un volumen sobre teatro jesuita. Esta edición transcribe la versión dada por José Juan Arrom y José Rojas Garcidueñas, por lo tanto, edita NY. El problema es que aquellos fallos de transcripción que cometieron los primeros editores modernos han pasado a esta edición, así como el añadido de errores propios, por lo que el texto que aporta Frost es imperfecto. El problema crece cuando resulta que este texto de Frost está colgado en la red, que es el medio con mayor difusión y, por consiguiente, se trata del texto con más errores y erratas que se conoce.

Un ejemplo de este problema de transmisión textual lo encontramos en la secuencia de décimas que culminan el acto

primero —me refiero al momento que sigue a la conversión del protagonista, cuando en su soledad reflexiona sobre la vanidad del mundo—. En las ediciones modernas, el inicio de la décima incurre en un lapsus que provoca la pérdida de un verso y deja la décima coja, con nueve versos:

Hermosura, ¿qué te has hecho?
Beldad, ¿dónde te escondiste?
Salud, ¿cómo te has deshecho?
Lozanía, ¿qué provecho
conserva tu lucimiento,
si eres flor expuesta a un viento,
si rosa eres bella y roja,
que a un embate se deshoja,
y se marchita a un aliento?⁴⁷

Sin embargo, en los textos de HL y NY la décima figura correctamente escrita con sus diez versos completos:

Hermosura, ¿qué te has hecho?
Beldad, ¿dónde te escondiste?
Salud, ¿cómo te perdiste?
Vida, ¿cómo te has deshecho?
Lozanía, ¿qué provecho
conserva tu lucimiento,
si eres flor expuesta a un viento,
si rosa eres bella y roja,
que a un embate se deshoja,
y se marchita a un aliento? (vv. 1131-1140)

Por supuesto, no es el único caso de error en la copia, pero sí es el más evidente, pues conlleva un grave fallo métrico. Otro caso lo encontramos en la loa, donde el verso

47 Edición de Arrom y Rojas Garcidueñas, 1975, p. 287; edición de Frost, 1992, p. 53. Lo mismo pasa en las ediciones electrónicas.

20 dice «jamás le niegue la ocasión mirallo»: las ediciones modernas copian «jamás le niega». El resto de ejemplos se indican en el aparato de notas del festejo aquí editado.

En conclusión, el texto que ha llegado a nuestras manos a través de las escasísimas ediciones modernas ha sido el de la New York Public Library y, por añadidura, con errores de copia que no han sido resueltos. En mi edición crítica tomo como texto base este mismo ejemplar de NY, aunque gracias al cotejo con HL se pueden despejar con absoluta certeza este tipo de errores. Además, tanto en las notas a pie de página como en el aparato de variantes dejo constancia de mis intervenciones y modificaciones hechas al texto.

De acuerdo con lo dicho en el estudio textual, establezco el texto base del festejo a partir de varios testimonios. Por un lado, se incorpora el comienzo del fasto, descripción del arco y romance, gracias a la *Addición a los festejos que en la ciudad de México se hicieron al Marqués mi señor*, lo tomo del ejemplar del *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena* (México, Juan Ruiz, 1640), que se guarda en la biblioteca de la Universidad de Salamanca. Para el resto de los componentes se utilizó la edición del *Viaje por tierra y mar del excellentísimo señor Don Diego López Pacheco y Bobadilla, Marqués de Villena*, sin datos en la portada, pero con colofón de México, Francisco Robledo, 1641. De las dos ediciones existentes de ese mismo año e impresor elijo la hallada en la New York Public Library (NY) sobre la otra conocida de la Huntington Library de San Marino, California (HL), pues queda demostrado que el texto de NY está más depurado y limpio de errores. Así, de esta edición concreta proceden los textos del festejo editado a continuación, salvo uno: el *Panegyris*

pro ingressu Marchionis in Collegium Christiferum. Este panegírico es material únicamente del volumen facticio de HL. En la presente edición se ofrece también la traducción al castellano.

A la hora de transcribir los textos, se ha seguido el criterio de modernizar las grafías sin relevancia fonética y puntuar según los usos actuales. De hecho, se siguen las reglas ortográficas actuales en mayúsculas y acentos. También resuelvo las abreviaturas sin indicaciones expresas. Por otro lado, empleo la diéresis poética cuando es necesaria para la correcta medida de los versos. Otras intervenciones frecuentes consisten en el añadido de breves didascalias (sobre todo algunos *Apartes*), las cuales van debidamente señaladas con los corchetes. Con la intención de facilitar la lectura, las notas a pie de página se indican con el número de verso y no con el uso de números volados. Todas las notas que complementan el texto se distribuyen al pie de la página de modo uniforme, pero las hay de dos tipos: ecdóticas y explicativas. En ellas trato de aclarar el sentido de ciertos términos, frases hechas, refranes, alusiones... que aparecen en el texto y que pueden causar problemas de comprensión a un lector contemporáneo. Muchas de estas voces se recogen con un significado distinto al actual y que se autorizan gracias a repertorios como el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, el *Vocabulario de refranes* del Maestro Correas o el *Diccionario de Autoridades*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Solange. «Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-XVII». Petra Schumm (ed.). *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 1998, 33-48.
- Alberro, Solange. «Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar», *CLAHR: Colonial Latin American Historical Review*, 8:4, (1999): 443-460.
- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Santiago Sebastián (ed.). Madrid: Akal, 1985.
- Alonso, Dámaso. *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid: Gredos, 3 vols., 1985.
- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*. México: Impreso por J. M. Lara, 1842, tomo 2, 313-314 y 346.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. José María Micó (ed.). Madrid: Cátedra, 2005. 2 vols.
- Andrade, Vicente de Paula. *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, México: Imprenta del Museo Nacional, 1899.

- Aparicio Maydeu, Javier. «A propósito de la comedia hagiográfica barroca». Manuel García Martín (ed.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, 141-154.
- Arfe y Villafañe, Juan de. *De varia Commensuración para la Escultura y la Arquitectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.
- Arrom, José Juan. «Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII», *Revista Iberoamericana*, 19:37, (1953): 79-103.
- Arrom, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*, México: Andrea, 1967.
- Astráin, Antonio. *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*, Madrid: Sucesores de Ribadeneyra, 7 vols., 1902-1925.
- Azanza López, José Javier y José Luis Molins Mugueta. *Exequias reales del «Regimiento» pamplonés en la Edad Moderna*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2005.
- Baños de Velasco y Acevedo, Juan. *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de sí mismo*. Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670.
- Beristáin y Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispano-Americana septentrional, 1521-1825*, México: Fuente Cultural, 3 vols., 1883.
- Bierhorst, John. *Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Bramón, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*. México, Imprenta del licenciado Juan de Alcázar, 1620.
- Bravo Arriaga, María Dolores. «Textos diversos de festejos novohispanos del siglo XVII». María Ángeles Méndez (ed.). *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*. México; Colegio de México, 2009: 41-58.

- Bringmann, Klaus. «El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclavos en Roma». Uwe Schultz (ed.). *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1993: 63-82.
- Borja, Juan de. *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Poppens, 1680.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El Año Santo de Roma*. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti (eds.). Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El Purgatorio de san Patricio*. José María Ruano de la Haza (ed.). Liverpool: Liverpool University Press, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. Natalia Fernández (ed.). Barcelona: Crítica, 2002.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Enrique Rull Fernández (ed.). Barcelona: Debolsillo, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Los alimentos del hombre*. Miguel Zugasti (ed.). Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2009.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Fernando Plata Parga (ed.). Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*, Joseba Cuñado Landa (ed.). Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2014.
- Cebollada, Pascual, José Carlos Coupeau, Javier Melloni, Diego Molina y Rossano Zas Friz. (eds.). *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Vol 1. José García de Castro (dir.). Bilbao: Mensajero / Santander: Sal Terrae, 2007.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Real Academia Española, 2004.

- Chiva Beltrán, Juan. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2012.
- Coello, Antonio, Rojas Zorrilla, Francisco de. y Luis Vélez de Guevara. *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*. Almudena García González. Frankfurt am Main: Vervuert, 2015
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Couderc, Christophe. «Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega». Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.). *La comedia de santos. Coloquio Internacional*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 65-84.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sanchez, 1610.
- Cruz de Amenábar, Isabel. *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1995.
- Cruz, Jacqueline. «Elementos emblemáticos en la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra». *Mester*, 18:2, (1989): 19-38.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 1999.
- Defourneaux, Marcellin. *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- Deleito y Piñuela, José. *...también se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- De Dalmases, Cándido. *El Padre Francisco de Borja*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.

- De Miguel, Emilio y Javier San José Lera. *Teatro colegial en Nueva España: texto y contexto de «El esposo por enigma» (1646)*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006.
- Díez Borque, José María. «Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español». José María Díez Borque (ed.) *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones del Serbal, 1986: 11-40.
- Dixon, Víctor. «Un género en germen: Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros». Anthony Close (ed.) *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Madrid: AISO, 2009: 189-194.
- Epicteto. *Enquiridión*. José Manuel García de la Mora (ed.). Barcelona: Anthropos, 1991.
- Escamilla González, Iván. «La corte de los virreyes». Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed.) *Historia de la vida cotidiana en México. ii. La ciudad barroca*. México: El Colegio de México, 2006: 371-406.
- Etxabe Díaz, Regino. *Diccionario de refranes comentado*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2012.
- Farré Vidal, Judith. «Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey». José Pascual Buxó (ed.) *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006a: 225-236.
- Farré Vidal, Judith. «Espectáculos parateatrales en las entradas de virreyes en la Nueva España. El caso del Conde de Paredes (1680)». *Bulletin of the Comediantes*. 58:1, (2006b): 73-87.
- Farré Vidal, Judith. «Fiesta y poder en el Viaje del virrey Marqués de Villena». *Revista de Literatura*. 73, (2011): 199-218.

- Ferrer Maestro, Juan José. «El triunfo, la *ovatio* y el botín. Escenografía romana del uso aprovechable de la guerra». Heinz-Dieter Heimann, Silke Knippschild y Víctor Mínguez (eds.). *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castellón: Col·lecció Humanitats, Universitat Jaume I, 2004: 5-20.
- Ferrer Valls, Teresa. «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral». Paloma Flórez Plaza (ed.). *Teatro y fiesta: del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 2003: 27-37.
- Frost, Elsa Cecilia. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. v. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- García, Genaro. *Don Juan de Palafox y Mendoza. Obispo de Puebla y Osmá. Visitador y virrey de la Nueva España*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.
- García, P. Francisco. *Epítome de las grandezas de San Francisco de Borja, Cuarto Duque de Gandía, y Tercero General de la Compañía de Jesús*. Alcalá: María Fernández, 1671.
- García Cárcel, Ricardo. «Cataluña y la monarquía en tiempos de Francisco de Borja». *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*. 4, (2012-2013): 167-177.
- García de Enterría, María Cruz. «Hagiografía popular y comedias de santos». Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez y Ricardo de la Fuente (eds.). *La comedia de magia y de santos*. Gijón: Júcar, 1991: 71-82.
- García Hernán, Enrique. *Francisco de Borja, Grande de España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- García García, Bernardo José. «Imágenes del poder». Paloma Flórez Plaza (ed.). *Teatro y fiesta: del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 2003: 116-127.

- García Mazo, Santiago José. *El catecismo de la Doctrina Cristiana Explicado*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1949.
- García Panes, Diego. *Diario particular del camino que sigue un virrey de México: desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Lourdes Díaz-Trechuelo (ed.). Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994.
- Gastaldo, Édison. «*Homo ludens* revisited: Huizinga y el deporte moderno». *Lúdicamente*, 1:1, (2012): 1-9.
- Góngora y Argote, Luis de. *Letrillas*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia, 1980.
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia, 1994.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana, 1989.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología. Griega y romana*. Madrid: Paidós, 2010.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viaje de tierra y mar, feliz por tierra y mar, que hizo el excelentísimo señor Marqués de Villena, mi señor*. México: Juan Ruiz, 1640.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viaje del virrey marqués de Villena*. Manuel Romero de Terreros (ed.). México: Imprenta Universitaria, 1947.
- Hanke, Lewis y Celso Rodríguez. *Los virreyes españoles en América. México iv*. Madrid: Atlas (BAE), 1977.
- Hanrahan, Thomas. «El tocotín: expresión de identidad». *Revista Iberoamericana*, 36:70, (1970): 51-60.
- Hanrahan, Thomas. «Calderón's man in Mexico: the mexican source of El gran duque de Gandía». *Bulletin of the comediantes*, 37.1, (1985): 115-127.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península, 1988.

- Hernández Reyes, Dalila. «Comedia de san Francisco de Borja: hagiografía y educación de príncipes». José Pascual Buxó (ed.). *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. México: UNAM, 2001: 311-331.
- Hernández Reyes, Dalia. «La tradición emblemática en la Comedia de san Francisco de Borja». María Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz (eds.). *Literatura y emblemática: estudios sobre textos y personajes novohispanos*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004: 81-96.
- Hernández Reyes, Dalia. «Aproximaciones a la configuración del gracioso en el teatro jesuita novohispano (1600-1650): elementos y agentes de comicidad». Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005: 267-281.
- Hernández Reyes, Dalia. «‘Festín de las morenas criollas’: danza y emblemática en el recibimiento del virrey marqués de Villena (México, 1640)». Judith Farré Vidal (ed.). *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, 2009: 339-357.
- Hernández Reyes, Dalia. «La puesta en escena de la comedia hagiográfica novohispana: el caso de la Comedia de san Francisco de Borja (México, 1640)». Serafín González García, Alma Mejía, María José Rodilla León y Lillian Von der Walde Moheno (eds.). *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos xvi al xviii), vol. I*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011: 285-298.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- Iglesias Feijoo, Luis. «Sobre la autoría de El gran duque de Gandía». L. García Lorenzo (ed.). *Calderón. Actas*

- del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1983: 477-493.
- Ignacio de Loyola, (san). *Ejercicios espirituales*. Cándido de Dalmases (ed.). Santander: Sal Terrae, 1990.
- Jáuregui, Carlos y Edward H. Friedman. «Teatro colonial hispánico». *Bulletin of the Comediantes*, 58:1, (2006): 9-30.
- Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. México: Ediciones Botas, 1946, [1928].
- Jiménez Rueda, Julio. «Sufrir para merecer». *Boletín del Archivo General de la Nación*, 20:3, (1949): 379-459.
- Juan de la Cruz, (san). «Noche oscura de la subida del Monte Carmelo». *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. P. Crisógono de Jesús, Lucinio del Santísimo Sacramento y Matías del Niño Jesús (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- La Naja, P. Martín de. *Epítome de la Vida, y Virtudes de San Francisco de Borja, Espejo de Santidad, en todos los Estados en que vivió, de mozo, casado, gobernador, viudo, religioso y perlado*. Zaragoza: Juan de Ybar, 1671.
- Luciani, Frederick. «The *Comedia de san Francisco de Borja* (1640): The Mexican Jesuits and the 'Education of the Prince'». *Colonial Latin American Review*, 2:1-2, (1993): 121-141.
- Luciani, Frederick. «La *Comedia de san Francisco de Borja*: el programa político de una obra jesuita mexicana del siglo XVII», *Actas del XXIX Congreso del Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana*. Joaquín Marco (ed.). Barcelona: PDU, 1994: 491-500.
- Luciani, Frederick. «Criminalidad y buen gobierno en un entremés conventual: las monjas de San Jerónimo instruyen al virrey (México, 1756)». *Bulletin of the Comediantes* 58.1 (2006): 141-154.

- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. ed. Francisco Javier Alcántara, Madrid: Plantea, 1983.
- Maravall, José Antonio. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco». José María Díez Borque (coord.). *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones del Serbal, 1986: 71-96.
- Martín de Guijo, Gregorio. *Diario (1648-1664)*. Manuel Romero de Terreros (ed.). México: Editorial Porrúa, 1986, 2 vols.
- Martínez Millán, José. *La corte de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, vol 2.
- Mayans y Siscar, Gregorio. *Epistolario*. Valencia: Diputación, 1972-[2006], 17 vols.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Los jesuitas y el teatro del Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la Poesía hispanoamericana*. Madrid: Lib. De Victoriano Suárez, 1911-1913, 2 vols.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander: Aldus, 1949.
- Mínguez, Víctor. «La fiesta política virreinal: propaganda y aculturación en el México del siglo xvii». Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.). *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo xvii*. Madrid: Iberoamericana, 2004: 359-374.
- Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.
- Moreto, Agustín. «Santa Rosa del Perú». Miguel Zugasti (ed.). *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*. vol. V. Kassel: Reichenberger, 2016
- Museo de las Constituciones. Conocerla y respetarla es valorar nuestro pasado y proyectar nuestro futuro* (s.f.).

- Recuperado el 02/09/2016, de <http://museodelasconstituciones.unam.mx/Museo/page13/index.html>
- Nieremberg, P. Juan Eusebio. *Vida del Santo Padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja*. Madrid: María de Quiñones, 1644.
- Núñez de Céspedes, Francisco. *Idea de El Buen Pastor copiada por los SS. Doctores representada en empresas sacras con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*. León: Anisson y Posuel, 1682.
- Padilla Zimbrón, Edith. «El tocotín como fuente de datos históricos». *Destiempos* 14.3 (2008): 235-49.
- «Pájaro bobo de patas azules». *National Geographic* (s.f.). Recuperado el 16/03/2015, de <http://nationalgeographic.es/-animales/pajaros/blue-footed-booby>
- Palomar Vereá, María. «Notas sobre dos comedias de la vida de san Francisco de Borja». *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2008: 51-74.
- Panofsky, Erwin. *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003.
- Parodi, Claudia. «Indianización y diglosia del teatro criollo: los tocotines y los cantares mexicanos». Judith Farré Vidal Vidal (coord.). *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, 2009: 251-269.
- Parodi, Claudia. «Semántica cultura, indianización e hispanización en el Nuevo Mundo». *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Claudia Parodi, Manuel Pérez y Jimena Rodríguez (eds.). Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. 87-116.
- Pascual Buxó, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959.

- Perassi, Emilia. *Matías de Bocanegra e la «Comedia de santos» nella Nuova Spagna*. Roma: Bulzoni, 1996.
- Pieper, Josef. *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Rialp, 2006.
- Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*. México: Librería de la Enseñanza, 1885.
- Quevedo, Francisco de. *Un heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.). Barcelona: Crítica, 1998.
- Quevedo, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón*. Ignacio Arellano (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Ramírez, Hugo Hernán. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Vida del P. Francisco de Borja, que fue Duque de Gandía, y después Religioso y III General de la Compañía de Jesús*. Madrid: Pedro Madrugal, 1592.
- Rodríguez de Monforte, Pedro. *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de D. Felipe Cuarto de las Españas y del Nuevo Mundo*. Madrid: Francisco Nieto, 1666.
- Rojas Garcidueñas, José y José Juan Arrom. *Tres piezas teatrales del virreinato*, México: UNAM, 1976.
- Rojas Villandrano, Agustín de. *El viaje entretenido*. ed. Jean Pierre Ressayre, Madrid: Castalia, 1972.
- Sagrada Biblia*. Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- Sagredo, Diego de. *Las medidas del romano*. Toledo: Remón de Petras, 1526.
- Sainz Bariáin, Isabel. «La Comedia de san Francisco de Borja: un ejemplo del teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús». Carlos Mata Induráin y Adrián Jesús Sáez (eds.). «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo*

- de Oro (JISO 2011)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012: 381-391.
- Sainz Bariáin, Isabel. «La entrada de un virrey en Nueva España: el festejo de la Compañía de Jesús a don Diego López Pacheco (1640)». Carlos Mata Induráin, Adrián Jesús Sáez y Ana Zúñiga (eds.). «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013: 431-440.
- Sainz Bariáin, Isabel. «Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642)». Carmen López Calderón, María Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya (eds.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013: 593-604.
- Sainz Bariáin, Isabel. «El «tocotín» en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 32.3 (2016): 737-57.
- Salazar Andreu, Juan Pablo. *Juan de Palafox y Mendoza*. México: Planeta DeAgostini, 2002.
- Salazar, Luis Carlos. «La influencia de *La vida es sueño* y de una comedia perdida de Calderón en la obra de Matías de Bocanegra». Ignacio Arellano (ed.). *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Kassel: Reichenberger, 2002: 595-605.
- Sales Colín, Ostwald. *El movimiento portuario de Acapulco. El protagonismo de Nueva España en la relación con Filipinas, 1587-1648*. México: Plaza y Valdés, 2000.
- Sommervogel, Carlos. *Biblioteca de la Compañía de Jesús*, París: Picard, 1890-1932. 11 vols.
- Santalla, P. Francisco. *El Grande a lo divino. S. Francisco de Borja, caballero, comendador y trece del Orden de Santiago, Caballerizo mayor de la Emperatriz, Marqués Pri-*

- mero de Lombay, Duque cuarto de Gandía, Grande de España, Bisnieto del Rey Católico D. Fernando, Tercero General de la Compañía de Jesús. [s. l.-s. i.] [s. a.].
- Sigüenza, fray José de. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Imprenta Real, 1605.
- Simón Díaz, José. *Mil biografías de los Siglos de Oro (índice bibliográfico)*. Vol. 46. Cuadernos Bibliográficos. Madrid: CSIC, 1985.
- Suau, Pedro. *San Francisco de Borja*. Barcelona: Herederos de Juan Gil, 1910.
- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología*. México: El Colegio de México, 2010.
- Tirso de Molina, «Santo y sastre». *Obras completas. Cuarta parte de comedias II*, Ignacio Arellano (coord.). Madrid: Revista Estudios, 2003.
- Tirso de Molina. «*El mayor desengaño*»; y «*Quien no cae no se levanta*»: *dos comedias hagiográficas*. Lara Escudero Baztán (ed.). Madrid: Revista Estudios, 2004.
- Tirso de Molina. «*El castigo del penseque*». «*Quien calla, otorga*». Miguel Zugasti (ed.). Madrid: Cátedra, 2013.
- Torres Amat, Félix. *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español*. Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832.
- Uriarte, José Eugenio de. *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española: con un apéndice de otras de los mismos, dignas de especial estudio bibliográfico (28 sept. 1540-16 ag. 1773)*. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra, 1904-1916.
- Uriarte, José Eugenio y Mariano Lecina. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús en la antigua asistencia de España, desde sus orígenes hasta el año 1773*. Madrid: Imprenta Gráfica Universal, 1929-1930.

- Vega Carpio, Lope de. «Antonio Roca». *Obras de Lope de Vega: Obras dramáticas. 1*. Madrid: Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1916.
- Vega Carpio, Lope de. *Lo fingido verdadero*. ed. Maria Teresa Cattaneo, Roma: Bulzoni, 1992.
- Vega Carpio, Lope de. *Rimas*. ed. Felipe B. Pedraza, Castilla-La Mancha: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1993, 2 vols.
- Vega Carpio, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Evangelina Rodríguez (ed.). Barcelona: Castalia, 2011.
- Versnel, Hendrik Simon. *Triumphus. An inquiry into the Origin, development and meaning of the Roman Triumph*. Leiden: University of Leiden, 1970.
- Vilanova, Antonio. «El tema del gran teatro del mundo». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 23, (1950): 153-188.
- Virgilio. *Eneida*. Rafael Fontán Barreiro (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Wardropper, Bruce W. «Las comedias religiosas de Calderón». Luciano García Lorenzo (ed.). *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1983, vol. 1: 185-198.
- Zalama, M. A., *Vida cotidiana y arte en el Palacio de la Reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- Zambrano, Francisco. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México: Jus, 1961-1968, 14 vols.
- Zelzo Serana, Gabriel. *Compendio de la Vida, Virtudes, Santidad y Milagros de San Francisco de Borja, tercero Preposito General de la Compañía de Jesús*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1671.
- Zugasti, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

- Zugasti, Miguel. «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 6 (2006): 100-113.
- Zugasti, Miguel. «Para el corpus de la lírica colonial: las *Fiestas de toros, juegos de cañas y alcancías* de María de Estrada Medinilla». Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso Ingliso (eds.). *Virreinos II*. México: Editorial Destiempos, 2013a: 279-318.
- Zugasti, Miguel. «Sor Juana de la Cruz revisitada: de la doble versión de la biografía de Antonio Daza a la doble versión de *La santa Juana* de Tirso de Molina». Stefano Defraia, Enrique Mora González y Berta Pallares Garzón (eds.). *Tras las huellas de Tirso... Homenaje a Luis Vázquez Fernández*. Roma: Associazione dei Fratelli Editori dell'Istituto Storico dell'Ordine della Mercede (Bibliotheca Mercedaria, VI), 2013b: 309-342.
- Zugasti, Miguel. «De cómo un virrey entra en México (Marqués de Villena, 1640) y de cómo los libros y relaciones de sus fastos se alojan en bibliotecas de USA». *Ventana Abierta. Revista latina de literatura, arte y cultura*, 37, (2014a): 226-239.
- Zugasti, Miguel. «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)». Miguel Zugasti, Ester Abreu y Maria Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*. Vitória (Brasil): Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014b: 115-167.

ABREVIATURAS

- Aut. *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid: Gredos, 2002.
- Correas Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid: Visor, 1992.
- Cov. Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- DRAE *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, Espasa-Calpe, 2001.

EL FESTEJO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS
(18 DE NOVIEMBRE DE 1640)

ADICIÓN A LOS FESTEJOS QUE EN LA CIUDAD DE MÉXICO SE HICIERON AL MARQUÉS MI SEÑOR, CON EL PARTICULAR QUE LE DEDICÓ EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Después del fin desta relación¹, no me pareció dejar la del mayor festín de México que la Compañía de Jesús hizo al Marqués mi señor en el Colegio de Estudios de San Pedro y San Pablo², aplauso de los mayores que vio este reino, y como tal recibido 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 Provincial de la Compañía, para el día 18 de noviembre deste año, al festejo que le previno en el dicho Colegio, donde fue recibido con repique de campanas y general aplauso de todo el concurso, que fue tan grande que difícilmente podía romper camino³ la guarda para entrar al patio de los estudios, donde estaba dispuesto un teatro cuadrado, en quien no debió nada la majestad a la discreción en el compartimiento de los asientos para tribunales, cinco obispos, inquisición, títulos, personas graves, religiones y mucho pueblo que se distribuyeron en tablados, ventanas, corredores y patio, sin que las personas graves se viesan unas a otras, con que cesaron cualesquier

1 *relación*: se refiere a la narración que encabeza y dio título a todo el volumen facticio publicado en 1640: *Viaje de mar y tierra del marqués mi señor*, de Cristóbal Gutiérrez de Medina.

2 *Colegio de Estudios de San Pedro y San Pablo*: también se le conoce como Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo. En la actualidad es la sede del Museo de las Constituciones de la UNAM. A lo largo de la historia fue «desde templo de la orden jesuita, en la época colonial; recinto parlamentario en los primeros tiempos del México independiente; hasta sede de la Hemeroteca Nacional y, ahora, el Museo» (Museo de las Constituciones).

3 *romper camino*: ‘abrirse paso’.

razones de sentimiento⁴. Ocupó el principal testero⁵ del cuadro su excelencia, acompañado del señor Visitador don Juan de Palafox⁶ y de la Real Audiencia. Por la mano derecha el Cabildo eclesiástico, con división de tablado, y con la misma el secular a la otra mano. Estaba de frente a compasada proporción erigido un vistoso arco de pincel⁷, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus asumptos⁸, y lo hermoso de su pintura a la vista. Tenía diez y siete varas⁹ de alto, de ancho quince, en un cuerpo de arquitectura fabricado en obra jónica¹⁰ de tres arcos; uno grande sobre que se fundó la fachada, y dos menores a los lados, sobre que se levantaban dos macizos relevados¹¹ en perspectiva. En la tarja¹² del tablero de en medio estaba la dedicatoria

4 *sentimiento*: 'queja'.

5 *testero*: testera: 'fachada'.

6 *Juan de Palafox*: el entonces obispo de Puebla de los Ángeles acompañó al virrey en su viaje a Nueva España. Las alusiones a él también son constantes en todos los materiales sobre el marqués de Villena.

7 *de pincel*: 'pintado'. Va a describir un arco triunfal efímero que se creó por la llegada del virrey al colegio. Sobre esta cuestión hay abundante bibliografía: Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*; el *Neptuno alegórico* (1680) de Sor Juana, con múltiples ediciones modernas; Zugasti estudia en detalle un arco triunfal erigido en Puebla (1686) ante el virrey Monclova, y reproduce la que quizás sea única imagen conservada de un arco de esas características: ver «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)», en especial pp. 123-135.

8 *asumptos*: asuntos: 'argumento, tema de la obra literaria o artística'.

9 *vava*: medida de longitud que se empleaba en esta época. Si bien es un tipo de medida que puede oscilar entre unos valores comprendidos entre 768 y 912 mm, el arco aquí descrito medía entre 15 m de alto y 13 de ancho.

10 *jónica*: estilo arquitectónico de origen griego.

11 *relevados*: 'en relieve, resaltados'.

12 *tarja*: tarjeta: «Adorno plano y oblongo sobrepuesto a un elemento arquitectónico, que por lo común lleva inscripciones, empresas o emblemas» (DRAE).

de la fórnice de fiesta¹³, en un epigrama castellano que va al fin de la loa; en el tablero de la mano derecha, sobre el uno de los arcos menores, estaba en emblema pintado un olmo¹⁴, de cuyas ramas pendía[n] ceptros¹⁵, coronas imperial y reales¹⁶, tusones¹⁷ y hábitos de las maestrías de Santiago y Calatrava¹⁸, y con él iba enlazando sus pámpanos¹⁹ y racimos

13 *fórnice de fiesta*: arco triunfal (fórnice) erigido para esta ocasión.

14 *olmo*: «es símbolo del que apoya a otro, que sin su favor no podía valer ni subir, como la parra que se abraza con él y sube hasta su cumbre» (Cov.). En este caso, el olmo representa a Diego López Pacheco.

15 *ceptros*: cetros: «Vara de oro u otra materia preciosa, labrada con primor, que usaban solamente emperadores y reyes por insignia de su dignidad» (DRAE).

16 *corona imperial / real*: son diferentes: la imperial es más cerrada y en forma de mitra, mientras que la real es un cerco con florones con forma de hojas de apio. A su vez, representan cargos distintos, como indican sus nombres. Por lo tanto, en este texto las coronas que adornan el olmo de Pacheco son las de sus ascendientes, los cuales se remontan hasta los Reyes Católicos (*coronas reales*). Por otra parte, la *corona imperial* que aquí se alude es la del Sacro Imperio, pues no olvidemos que Carlos V fue nieto de los Reyes Católicos y de Maximiliano I de Habsburgo. Gracias a él pudo pugnar por el título de emperador del Imperio frente a Francisco I de Francia.

17 *tusones*: tusón o toisón: es una insignia de la Orden del Toisón, orden militar fundada en la Edad Media. En la historia la han otorgado la dinastía Habsburgo-Borbón. Es evidente que se trata de una alusión de la gran dignidad del personaje.

18 *hábito de Santiago / Calatrava*: son las insignias que distinguen estas órdenes militares y religiosas creadas en la Edad Media. Lo relevante es que pertenecer a cualquiera de ellas era prestigioso, pues para lograrlo era un requisito el linaje y la pureza de sangre.

19 *pámpanos*: ‘brotes nuevos’.

una vid²⁰ guiada por la mano de un agricultor²¹, 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 mano²², arrimo²³ y amparo en el olmo de su excelencia, a quien adornan los ceptros y coronas de sus reales ascendientes, como lo dicho el mote²⁴: *Habebit sic fulta vires*²⁵. Y la letra en una tarja inferior:

Olmo un Pacheco es opimo²⁶
de noblezas, a quien trepa
de cada ceptro la cepa,
buscando en su rama arrimo²⁷
agricultor y racimo.

5

20 *vid*: en relación con el olmo. Si aquél era símbolo del que apoya a otro, la vid es la necesitada al ser incapaz de sostenerse por sí misma. Por tanto, si el olmo representa al virrey, la vid a la Compañía. El emblema 6 de Francisco Núñez de Céspedes muestra ambos elementos en perfecta unión, pero con el cariz del matrimonio, pero Juan de Borja, la empresa 142, lo relaciona con la amistad. Este es el matiz que buscamos, pues la amistad entre el virrey y la orden religiosa es la que producirá grandes frutos para Nueva España.

21 *agricultor*: quien cultiva la vid es Francisco de Borja. Lo interesante es ver cómo desde la iconología del arco que se erigió en el colegio se establece la relación entre Diego López Pacheco y el santo. Además, vemos que los jesuitas proclaman a su tercer general como santo en todos los elementos del fasto. Recordemos que fue canonizado treinta y un años después.

22 *guiado por tal mano*: se refiere a la de Francisco de Borja. No en vano fue quien envió la orden religiosa a América.

23 *arrimo*: ‘cercanía’.

24 *mote*: en el emblema es la sentencia que lleva el jeroglífico y que completa su significado.

25 *Habebit sic fulta vires*: ‘así tendrá las fuerzas sostenidas’.

26 *opimo*: ‘rico, abundante, fértil’. Un Pacheco es olmo rico en noblezas.

27 *arrimo*: en este contexto significa ‘apoyo, amparo, sostén’.

Los abrazos Borja guía
de su vid al olmo, y fía²⁸
que fuerzas, dulzuras²⁹ y colmo³⁰,
tendrá abrazada a tal olmo
la vid de la Compañía.

10

Ocupaba el frontispicio³¹ deste tablero, en una tarja, la empresa³² de una mano, teniendo un Jesús que se imprimía³³ al cristal de un espejo —que estaba en otra mano— por el opuesto: significación de la uniformidad para la Compañía en los ánimos de los dos Duques, el de Escalona y el de Gandía, como lo dicho el mote: *Haud alter ab illo*³⁴.

En el tablero de la otra mano se vían³⁵ las armas de México, y en el pecho de su águila un Jesús representando la Compañía Mexicana, que en dos polluelos³⁶ examinaba³⁷ su

28 *fía*: «Esperar con firmeza o seguridad algo grato» (DRAE).

29 *dulzuras*: ‘deleites’.

30 *colmo*: se entiende algo así como ‘abundancia’.

31 *frontispicio*: en arquitectura es el frontón, es decir, el remate triangular de la fachada.

32 *empresa*: era la parte figurativa de los emblemas.

33 *imprimía*: ‘reflejaba’.

34 *Haud alter ab illo*: ‘Ningún otro desde aquél’.

35 *vían*: veían.

36 *polluelo*: los polluelos se relacionan en la imagen con el águila que los examina. Por un lado, el águila aparece con una imagen de Jesucristo en el pecho que indica que representa a la Compañía de Jesús. Pero recordemos que el águila es la insignia de México por excelencia, lo que nos indica (y aparece en el texto) que en la imagen se representa a la Compañía en México. Por otra parte, los polluelos remiten a la juventud, los nuevos frutos. De hecho, esta orden religiosa fue la última en llegar a América en el siglo xvi, por eso se considera joven en territorio novohispano. El águila cuida sus polluelos, o lo que es lo mismo, la Compañía cuida sus frutos y los muestra al sol, que representa la protección y también al virrey: Diego López Pacheco.

37 *examinaba*: examinar: en el significado de ‘reconocer’. Los polluelos son examinados por los rayos del sol, en referencia emblemática a la

juventud a los rayos de un sol, que en el ángulo encontrado hacía alusión al sol de las armas³⁸ de su excelencia, con este mote: *Acies ad lumina probó*³⁹. Y su letra en la tarja inferior.

De un sol Pacheco a los rayos
que a sus estudios⁴⁰ humana,
la juventud mexicana
hace de su vista ensayos⁴¹.
Más quilates⁴² que desmayos 5
logra con que la promueva,
que es porque a su luz se atreva
águila esta casa, y es
sol de Villena el Marqués,
a cuyas luces prueba. 10

Llenó el frontispicio deste tablero en una tarja la empresa de dos columnas —una de nube, símbolo de la Sabiduría⁴³,

creencia de que el águila era animal que podía mirar directamente al sol, sin que sus ojos sufrieran daño alguno.

38 *sol (de armas)*: en el escudo de Diego López Pacheco aparece en lo alto un sol del que salen a los lados una divisa con el lema «*post nubila Phoebus*» ('tras las nubes, el Sol'). En el emblema aquí descrito se emula la posición del sol al estar también en lo alto, para honrar al virrey.

39 *Acies ad lumina probó*: 'pruebo la agudeza con la mirada'.

40 *estudios*: en este contexto significa 'diligencias, cuidados'. Es decir, la humana juventud mexicana, bajo los rayos de un sol Pacheco (bajo la protección del virrey), reconoce al verlo (v. 4 *hace de su vista ensayos*) sus cuidados.

41 *ensayos*: 'reconocimientos'.

42 *quilates / desmayos*: los rayos del sol Pacheco logran más quilates 'valor, riqueza' que desmayos 'abatimientos'. Puede querer hacer un juego con el valor de los rayos como si fueran oro y los desmayos que en ocasiones puede provocar el calor. En tal sentido, el sol Pacheco trae más riqueza que pesadumbre.

43 *Sabiduría*: las columnas de fuego y nube son un referente bíblico: «Iba Yavé delante de ellos, de día, en columna de nube, para guiarlos en su camino, y de noche, en columna de fuego, para alumbrarlos y que pudiesen

otra de fuego, símbolo de la Ley y Gobierno—, dando a entender el amparo de nuestro Duque en ambos significados, como lo notó el mote: *Dux utroque tempore*⁴⁴.

Adornaban las dos vueltas de perspectiva haciendo orla⁴⁵ al arco de en medio cuatro tarjas pendientes, dos por lado, repartidas a las cuatro virtudes que en el príncipe pide el Filósofo⁴⁶. Cupo la primera a la Fortaleza⁴⁷; fue su empresa

así marchar lo mismo de día que de noche» (Ex. 13, 21). Representa este pasaje la virtud de la Sabiduría, pues es un «atributo divino con que Dios crea y gobierna todas las cosas» (*Biblia*, 1577).

44 *Dux utroque tempore*: 'Guía de ambos a la vez'.

45 *haciendo orla*: orlar: adornar el canto con guarniciones. En esta ocasión, el arco efímero es adornado en el cuerpo mayor, en el centro, por cuatro tarjas.

46 *Filósofo*: Aristóteles, quien definió las *cuatro virtudes*: fortaleza, prudencia, justicia y templanza. Estas virtudes son las que enseñan al hombre a discernir entre lo bueno y lo malo. En la Edad Media, Santo Tomás de Aquino (con influencia del Estagirita) desarrolló las virtudes cardinales en la *Summa Theologica* (segunda sección de la segunda parte), y fue a través de esta obra que perduran en la religión católica como muestra el *Catecismo* (García Mazo, «De las virtudes morales», vi, 2). Sin embargo, cabe destacar que en nuestro texto se explicita que son cualidades que se piden al Príncipe. En este sentido, son pertinentes las palabras de Azanza López y Molins Mugueta cuando explican: «Las Virtudes Teologales —Fe, Esperanza y Caridad—, así como las Cardinales —Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza—, virtudes que acompañan al perfecto gobernante político-cristiano, son las más recurridas a la hora de mostrar el intachable comportamiento del monarca» (136).

47 *Fortaleza*: es una virtud que ha sido representada mediante atributos muy diversos, desde una columna a una leona, por decir alguno, pero en este párrafo aparecen los atributos del *yunque*, el *martillo* y el *diamante*. Estos tres elementos se relacionan con la fortaleza que debe tener un monarca, un gobernante. El diamante simboliza la propia fortaleza, pues como se sabe su característica principal es la dureza capaz de resistir. «Junto al diamante, también el yunque y el martillo se convierten en expresión de la fortaleza del soberano, que debe tener la capacidad suficiente para saber sufrir los golpes de la adversidad y así alcanzar el triunfo» (Azanza López y Molins Mugueta, 137).

una yunque en quien estaba escrito «*Regnum*»⁴⁸; encima un diamante en quien estaba «*Nobilitas*»⁴⁹; hería al diamante un martillo en que se puso «*Labor*». Orlaba toda la empresa este mote: *Más Diamante que Virrey*.

Cupo la segunda a la Prudencia⁵⁰; fue su empresa el simulacro de la de Apolo, una serpiente de tres cabezas⁵¹: de león la una, 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 Justicia⁵²; su empresa una mano con dos balanzas en fiel⁵³, una espada en la una con este título:

48 *Regnum*: 'Reino' representado por el *yunque*, sobre el que está el *diamante* —monarca—.

49 *Nobilitas*: 'Nobleza'. Representa a la aristocracia, la nobleza, pero también puede significar 'fama, notoriedad, renombre' y por tanto se puede referir tanto a la persona como a la cualidad que no pueden ser destruidos por el martillo.

50 *Prudencia*: el símbolo por excelencia de esta virtud en la iconografía es la serpiente. Si bien, la mayoría de las veces aparece la figura de una mujer con una serpiente enroscada en el brazo.

51 *Apolo / serpiente de tres cabezas*: parece ser que el origen de este monstruo de tres cabezas es la representación egipcia del dios Serapis, quien aparecía en un trono sobre un ser (cuadrúpedo) con tres cabezas (de lobo, león y perro). En la tradición occidental evolucionó esta representación ya que en el siglo xv en miniaturas de libros encontramos «innumerables Apolos sentados en sus tronos sobre un animal de tres cabezas» (Panofsky 111) que coinciden con las mencionadas en nuestro texto. Además, se pasó del ser cuadrúpedo a la serpiente. En la iconografía esta serpiente pasó a formar parte de los atributos de Apolo o a representar la Prudencia (Panofsky 112). De todos modos, Sebastián de Covarrubias nos muestra en su emblema 51 del libro 1 un pedestal que sustenta un busto de tres cabezas: lobo, león y perro para representar el pasado, presente y futuro respectivamente. En el pedestal aparece inscrito el término *Prudencia*.

52 *Justicia*: la iconografía que trae el texto sobre la Justicia es una mujer que porta los elementos clásicos: una espada y una balanza.

53 *en fiel*: 'con igualdad de peso'.

«*Justitia*»; en la otra un ramo de oliva⁵⁴ con éste: «*Pax*». Y el mote: *Uniendo Justicia y Paz*.

La última se dio a la Templanza; su empresa una pintura de Némesis⁵⁵: en la mano derecha un cubito geométrico⁵⁶ con este título: «*Modus*»⁵⁷; en la otra un freno⁵⁸ con éste: «*Cohibitio*». Y por mote: *Templanza pone a la Ley*, haciendo esta ingeniosa cuarteta⁵⁹ los cuatro motes:

Más diamante que virrey,
con prudencia más sagaz
uniendo justicia y paz,
templanza pone a la ley.

Daba remate al arquitectura sobre la cornisa, en la clave⁶⁰ de una media naranja, una tarja en que estaba Jesús

54 *ramo de oliva*: hoy día sigue siendo símbolo mundial de la paz. El origen se remonta a la época clásica cuando se ofrecía este elemento para alcanzar la paz entre ejércitos enemigos.

55 *Némesis*: es una diosa que personifica la «venganza» pero en realidad controla la desmesura. Todo aquello que sobresalga por exceso o defecto será castigado. Sobre todo es relevante en la política, esta figura significa que el buen gobernante debe buscar la virtud en el medio (siguiendo la premisa aristotélica).

56 *cubito geométrico*: este cubo recuerda a la empresa 75 de Juan de Borja, la cual representa una piedra en forma de cubo que significa prudencia y sabiduría con que afrontar las adversidades. Da igual en qué posición caiga la piedra, pues siempre caerá de pie. Estas cualidades, prudencia y sabiduría, son necesarias en Némesis si quiere frenar los vicios del gobernante.

57 *Modus*: no solo significa 'medida', sino que hace referencia a la 'justa medida' y este es el matiz que debemos entender aquí.

58 *freno*: la figura aparece habitualmente con un freno de caballo, el cual sirve para gobernar a estos animales. Así lo vemos en el emblema 13 de Alciato o en el 27 de los emblemas de Alciato comentados por Diego López en 1615.

59 *cuarteta*: es un tipo de estrofa de cuatro versos de arte menor.

60 *clave*: es la pieza más elevada de un arco o de una bóveda.

—armas de la Compañía⁶¹—, sustentada en los hombros de la Sabiduría y el Celo⁶²; y por los lados, sobre macizos de los dos arcos, las armas de su excelencia, estribando en él un lado sobre los hombros de Minerva⁶³ y Marte⁶⁴, y en el otro sobre los de la Nobleza y Fama⁶⁵.

Llenó la Compañía en esta fórnice el número de todas las triunfales⁶⁶ que se han erigido por parte de las ciudades e iglesias a las entradas de su excelencia en este reino, obras todas en que se esmeraron los lucidos ingenios de sus religiosos, pues todos los arcos han salido de la Compañía.

Levantose esta arquitectura sobre el tablado de la representación y sus arcos servían de entradas y apariencias⁶⁷ a los representantes.

* * *⁶⁸

61 *Jesús (armas Compañía)*: el escudo de la Compañía de Jesús se compone de un sol dentro del cual aparecen las letras griegas «ΙΗΣ» de ΙΗΣΟΥΣ o JESÚS.

62 *Sabiduría / Celo*: ambos personajes alegóricos portan el escudo de armas de la Compañía dando a entender que estas son las cualidades sobre las que se sustenta la orden religiosa.

63 *Minerva*: diosa romana que se equipara a la Atenea griega. Según Pierre Grimal: «Preside toda actividad intelectual, especialmente la escolar» (358).

64 *Marte*: dios romano de la guerra (corresponde a Ares en la mitología griega y de la juventud al ser la guerra oficio de hombres jóvenes).

65 *Nobleza / Fama*: personajes alegóricos que junto a los anteriores portan el escudo de armas del marqués de Villena. Por tanto son cualidades que se le atribuyen al virrey: sabiduría, estrategia, nobleza y fama.

66 *triumfales*: el tipo de ceremonia de entrada triunfal.

67 *entradas y apariencias*: son términos de escenografía teatral. Las *entradas* eran las puertas por donde salían y entraban los actores a escena. Las *apariencias* son escenas pintadas ocultas tras el telón y que en algún momento se descubrían al público para causar sorpresa.

68 Permítaseme un breve aviso al lector: hasta este punto hemos leído una descripción del espacio del fasto, así como del arco erigido en honor al virrey. A partir de aquí comienza el festejo dramático en sí, por lo que

ROMANCE CANTADO

Dieron principio a la fiesta los cantores más diestros de la catedral, cantando en música de composición este romance⁶⁹:

En Villena cantando
sangre y fortuna,
a la Fama le faltan redobles
y se acaban al viento las plumas.

continuamos con el texto de la *Adición a los festejos* y luego pasaremos directamente a las dos piezas teatrales conservadas (loa y comedia), así como el tocotín final; hubo también un «entremés de negro», cuyo texto no se ha conservado, y «dos danzas de diez niños estudiantes de lo más noble de México». Nótese que la loa («Si engrifado gigante al cielo aspira...») aparece por igual en los dos ejemplares manejados: Huntington Library (HL) y New York Public Library (NY). A partir de este momento, las llamadas a nota a pie de página se indicarán por el número de verso, sin que conste el número volado de cada llamada.

69 *cantando este romance*: como bien recuerda Zugasti el canto de un romance con acompañamiento instrumental servía en muchas ocasiones para dar inicio al global del festejo dramático: «La fiesta teatral barroca, ya sea en corral, en la calle, en casas particulares o en palacio, solía iniciarse con un tono cantado que lo interpretaban varios músicos, acompañados de guitarras, vihuelas, arpa, etc. Luego llegaban la loa y la obra larga (comedia o auto), que estaba entrecortada (no el auto) por diversas piezas breves» («Aspectos sobre loa», 103).

3 *redobles*: «Es voz que usan los que tocan instrumentos» (Aut.). En la actualidad lo asociamos con el tambor y es el toque que se da con los palillos en el tambor, pero en el caso de la trompeta, que es el instrumento que porta la Fama, es cuando se toca con realce o énfasis. En la traducción de la *Vulgata* de Félix Torres Amat se lee: «Cuando se haya de congregar al pueblo, el sonido de las trompetas sera sencillo, y sin *redoble*. [...] Si saliereis de vuestra tierra a pelear contra los enemigos que os muevan guerra, tocareis con *redoble* las trompetas» (355). El fragmento bíblico son citas de Núm. 10, 7 y 9.

4 *plumas*: el utensilio para escribir, ya que la alegoría de la fama suele llevar como atributo este elemento porque significa que las grandezas per-

Celebra de sus grandezas tantas empresas augustas, que lo más que ella termina es lo menos que ellas juntan. Si por grande, es lo mayor; si por sangre, fue la suya	5 10
gloria de muchos monarcas y esmalte a coronas muchas. Nada le debe la Fama, pues por más que ella retumba, al aliento de su trompa alto objeto sobrepuja. Su grandeza solo un Borja, en semejanza no obscura, rayo a rayo y gloria a gloria, como en espejo trasumpta. Que en Villena cantando sangre y fortuna, a la Fama le faltan redobles y se acaban al viento las plumas.	 15 20

Dijo con estilo nuevo y conciso un bien sentido recitante de los estudios la loa, que sirvió de prólogo y dedicación de la fiesta, refiriéndose al epigrama, que leyó en la dedicatoria del arco.

manecen. Por lo tanto, no va a existir tanta pluma para poder registrar la grandeza del virrey.

12 *esmalte*: «Cada uno de los metales o colores conocidos en el arte heráldico» (DRAE).

15 *trompa*: trompeta.

16 *sobrepuja*: ‘sobresale’.

20 *trasumpta*: trasunta: ‘copiada’.

LOA

Si engrifado gigante al cielo aspira,
señor excelentísimo, del monte
crestón volado, si su alteza mira
humilde el valle bajo el horizonte,
más que tierra en su cumbre, cielo admira 5
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 primaveras
merecer tal pizarra que autorice, 10
con su altura, lo humilde de sus veras;

1 *engrifado gigante*: se refiere al caballo del virrey. *Engrifado* como término de caballería significa 'la postura que toma el caballo cuando se levanta sobre las patas traseras'. Recuerda al hipogrifo violento de Calderón: «Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento», en los versos 1-2 de *La vida es sueño*. Por otra parte, Lope de Vega menciona en el *Arte nuevo de hacer comedias* que: «No traiga la Escritura, ni el lenguaje / ofenda con vocablos exquisitos, / porque si ha de imitar a los que hablan, / no ha de ser por Pancayas, por Metauros, / hipogrifos, semones y centauros» (vv. 264-268). En estos versos Lope deja entrever su crítica por el abuso de estas palabras en el teatro.

2-3 *crestón volado del monte*: la postura del animal hace que parezca que vuela hacia el cielo.

4-6 *riesgos de Faetonte*: continúa con el retrato del virrey subido en su caballo cuando está erguido, de ahí que parezca va más por el cielo que por la tierra (v. 5). Es fácil imaginar la escena si pensamos en las pinturas ecuestres de personajes ilustres, como el archiconocido retrato de Velázquez donde vemos al Conde-Duque de Olivares en su caballo. A pesar de esta grandeza y altivez, en opinión del poeta no hay «riesgos de Faetonte», pues no habrá caída, como sí le ocurrió a Faetonte, el hijo del Sol (otra referencia pictórica sería el cuadro de Jan van Eyck, *La caída de Faetón*).

9-10 *pizarra*: las murallas podían ser de pizarra, por lo que podría considerarse que el valle esté rodeado de montes, muralla natural de piedra que gracias a su altura protege el valle de México. Aquí *pizarra* o 'monte de pizarra' es metáfora por el virrey y su caballo, que realizan también una función protectora.

pide a Flora que adornos le matices —en cambio de su plata— a las riberas, que, abierto grifo, su cristal enrice, mostrando con fineza nada parca	15
tanto aplauso al gozar tanto monarca. El prado le agradece a su fortuna hacerle de tan gran monte vasallo, que apuntalando la triforme luna jamás le niegue la ocasión mirallo, donde todas las flores una a una puedan en su grandeza contemplallo, pues aunque humildes, por mostrarse a ellas, su príncipe se azora a las estrellas.	20
La sangre que heredó vuestra excelencia, los títulos que goza, los reales	25

12-13 *Flora*: diosa de la primavera. *Matizar* es un cultismo que significa «mezclar con discreción unas colores con otras» (Cov.). Es evidente que se trata de un *locus amoenus*. El poeta describe el lugar mediante metáforas. Los adornos significan las flores y la plata en realidad es el agua del río.

14 *enrice*: «se mueva formando olas o torbellinos». Es decir, que el río tenga un flujo abundante. Y lo ha de enriquecer gracias a un *abierto grifo*: el término *abierto* en el siglo xvii significaba ‘crédito sin límite’. Puesto que el valle paga a Flora con su plata, el autor continúa con la misma metáfora del ámbito económico.

16 *tanto aplauso, tanto monarca*: «las caudalosas aguas aplauden con su fluir la llegada de tan gran monarca (virrey)».

18 *gran monte*: en línea con la metáfora de la *pizarra* (v. 10), es una nueva referencia a la magnitud del virrey, grande y alto como un *monte*.

19 *triforme luna*: «la luna, la cual se dijo triforme o por las apariencias de creciente, menguante o llena» (Cov.). *Apuntalando la triforme luna*: la imagen resalta la grandeza del monte, ya que por su altura es capaz de apuntalar la luna, llegar hasta ella.

24 *se azora a las estrellas*: «el virrey se eleva hasta las estrellas», tal y como hace la perdiz al alborotarse o azorarse cuando llega el ave de presa o azor.

25 *sangre*: alude al linaje del virrey, Grande de España, primo de Felipe iv.

blasones de su ínclita ascendencia,
 los méritos heroicos personales,
 se subieron a tanta preeminencia
 que en navas de este reino occidentales 30
 tan alto monte México le mira,
 que solo de alcanzarle a ver se admira.
 Con príncipe tan grande, el reino ufano
 júbilos brota, vístese de flores,
 blasona dichas, canta soberano 35
 su virrey en sus sacros esplendores,
 tan divino le aclama como humano,
 porque de su nobleza los candores
 parecieron subir a esta grandeza 40
 para mostrar al valle tal cabeza.
 Entre tan justas, pues, aclamaciones,
 entre aplausos que calla mi Talía
 por no hacer escarmientos sus borrones,

27 Blasones: la [ínclita] en US y HL, por lo que el verso es hipómetro. NY corrige este fallo. *Blasones*: ‘escudos de armas’ y también significa ‘honor y gloria’. En el verso alaba los títulos y en cierta manera el honor de su ínclita ascendencia.

29 *preeminencia*: los méritos personales del virrey lo engrandecen y se suman a sus privilegios. Es una manera de enfatizar su grandeza, ya no solo por los títulos heredados, sino también por sus hazañas y cualidades.

30 *navas occidentales*: ‘las tierras llanas de México’, que contrastan con el encumbrado monte que es el virrey.

35-36 *blasona*: ‘alaba, elogia’.

canta soberano / su virrey: canta a su virrey, con típica omisión de la preposición ‘a’ ante objeto directo de persona.

36-37 *sacros esplendores*: se ha divinizado al virrey.

38-40 *candores*: es otro cultismo: ‘blancura’ vinculada al ‘resplandor’, en relación con los *sacros esplendores* del v. 36. La pureza de su nobleza sirve para esta divinización de su figura.

42-43 *Talía*: la musa de la poesía, a quien Bocanegra recurre en busca de inspiración. No obstante, el poeta se calla lo más (*aplausos que calla mi Talía*) y canta lo menos, para no errar con sus *borrones* (tópico de modestia).

sacrifica, señor, la Compañía	
— juntando en uno muchos corazones —	45
ofrenda sacra en aras de alegría	
a vuecelencia. Allí la musa explica	
lo que ofrece y a quién lo sacrifica.	
Al más grande por Duque, al de Escalona;	
por Marqués al primero, al de Villena;	50
por estirpe al más claro, al que encadena	
de muchas en su sangre una corona;	
al afable, al magnánimo, al que abona	
cortos obsequios que su agrado llena;	
al prudente en gobierno, en cuya estrena,	55
aun los que espera México blasona,	

44 *Compañía*: en referencia al festejo que le prepara la Compañía de Jesús al virrey.

45 *juntando en uno*: alude al poeta, quien a través de su pluma habla por toda la Compañía.

46 *ofrenda sacra*: es sacra por tratarse de una comedia sobre la vida del santo Francisco de Borja. Por eso es también un sacrificio alegre (*en aras de alegría*).

47 *vuecelencia*: forma sincopada de *vuestra excelencia*. Uno de los tratamientos de cortesía propios de la época.

49-52 *al más grande*: el virrey don Diego López Pacheco era Duque de Escalona y Marqués de Villena, entre otros títulos nobiliarios. En este pasaje es importante porque compara al virrey con el protagonista de la comedia, San Francisco de Borja, quien en su vida secular fue virrey, Marqués y Duque, por lo que se pretende de él un «espejo de príncipes» para el gobernante novohispano.

52 *encadena una corona*: la española, ya que es primo del rey Felipe iv.

53 *abona*: ‘hace bueno’. Es el virrey quien hace buenos los *cortos obsequios* (v. 54) que se le ofrecen.

55 *estrena*: ‘estreno’, tanto del virrey que acaba de llegar a México, como del festejo que está empezando.

56 *los que espera*: ‘los obsequios (v. 54), las finezas (v. 57) que México espera de su buen gobierno’.

como a quien debe de finezas tanto,
da un Marqués, un virrey, un Duque santo,
un grande en Borja, humilde Compañía,
que en aplausos de quien su amparo fía, 60
a tal hijo el festejo es justo mande
de un Marqués, un virrey, un Duque y grande.

Representose luego una comedia compuesta para este propósito por uno de la Compañía, cuyo asumpto fue la conversión de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, en el estado de grande y virrey, en cuya persona hizo lo ingenioso del verso un vivo dibujo, así 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 gobierno, celebrando siempre la musa dos sujetos en un 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 gravedad en lo serio, que se aplaudió la dulzura en el metro y entretuvo la graciosidad y facecia; ni robó menos lo espiritual al afecto que a la suspensión lo cómico de la novela. Alabose la puntualidad y concierto en las entradas, la variedad de las escenas, la majestad de la apariencia y tramoyas, el número de personas, que en danzas, representación y acompañamientos pasaron de sesenta, todos con muy vistosas y costosas galas, mudadas de muchos en los trajes para diversos propósitos.

57-60 *finezas*: 'dádivas'. La humilde Compañía, entre los aplausos del virrey, ofrece a san Francisco de Borja, quien en su vida secular ostentó estos títulos. Como se ha visto en la transcripción de la *Adición*, son muchas las ocasiones en las que se explica este homenaje.

COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA
A LA FELIZ VENIDA DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE
VILLENNA, VIRREY DESTA NUEVA ESPAÑA

INTERLOCUTORES

EL EMPERADOR CARLOS V	DON FRANCISCO DE BORJA, <i>Duque</i>
LA EMPERATRIZ	DON JUAN DE BORJA, <i>su hijo</i>
DOÑA LEONOR DE CASTRO	SANSÓN, <i>lacayo</i>
BELISA, <i>que representa la Hermosura</i>	EL PRÍNCIPE FILIPO II
FLORA, <i>que representa la Vanidad</i>	LA VIRTUD
ROCAFORT, <i>bandolero</i>	UN PARANINFO
DOS BANDOLEROS	SAN IGNACIO DE LOYOLA
DON GASPAR DE VILLALONIO	EL MAESTRO DE NOVICIOS
UN PAJE	EL HERMANO MARCOS
MÚSICOS Y SOLDADOS	LA COMPAÑÍA

ACTO PRIMERO

Ruido de caza dentro y dicen Borja y Sansón

BORJA Sansón, por aquese otero,
antes que más se remonte,

A partir de este punto, el texto que edito procede de los dos impresos de 1641, pues la comedia no consta en los impresos de 1640.

1 acot. *Ruido de caza dentro*: el sonido de las trompas, junto con ladridos de perros, era recurso habitual para enmarcar una escena de caza, como vemos en *El conde Alarcos* de Mira de Amescua o *El conde Lucanor* de Calderón, las cuales comienzan con una acotación que indica el *ruido de caza dentro*.

Sansón: este personaje no es ficticio, pues aparece en la fuente de la obra: la *Vida del P. Francisco de Borja* escrita por el jesuita Pedro de Ribadeneira. Si bien es cierto, la mención en la fuente es mínima, ya que no es lacayo de Francisco de Borja, sino de su hijo: «El año de 1552 llegó a Oñate un lacayo de don Carlos su hijo duque de Gandía, llamado *Sansón*, y criado antiguo de aquella casa, el cual traía al Padre cartas del duque [...]» (198).

	el alma siempre volando y el cuerpo siempre a caballo?	20
	¡Que guste un hombre cansarse, salvando montes y breñas, hecho trasgo de las peñas, a peligro de matarse!	
	Y de lo que más me río	25
	en esta locura es de ver el poco interés que saca su desvarío. Pues después de tanta bulla, tanto ruido y tanto enfado,	30
	queda muy hueco un barbado de haber cogido una grulla.	
BORJA	Nunca, amigo, la osadía midas con el interés, pues nunca en si es o no es	35
	repara la fantasía. Sola la reputación mueve a un noble la esperanza, y si ésta en el hecho alcanza, soborna ya su ambición;	40
	y si bien quisieres verlo, en la caza que emprendí, mira no lo que cogí, sí la gloria de cogerlo.	
	Y ser poco no es desaire	45
	si este honor la caza encierra:	

23 *hecho trasgo*: remite a la frase *andar hecho trasgo*: «trasguitar. Por andar de noche; hecho trasgo toda la noche» (Correas, p. 533).

31 *hueco*: ‘ufano, hinchado’; *barbado*: ‘hombre de barba’, considerado también como «hombre de valor» (Cov.). Uso irónico en este contexto, pues el beneficio de la caza es una simple grulla.

	que se esté un hombre en la tierra y haga suertes en el aire.	
SANSÓN	Sin salir pie de tu casa, hay en los naipes halcones que te cacen mil doblones con solamente una basa.	50
BORJA	No, que perder no es prudencia —del juego entre la inquietud—, con el tiempo, la quietud y el dinero y la conciencia.	55
SANSÓN	Enamora...	
BORJA	...No es valor, por sola una liviandad, sujetar la voluntad a esclavitudes de amor.	60
SANSÓN	Pues, ¿para qué te casaste? O por huir tanto daño, ¿por qué no fuiste ermitaño o religioso te entraste?	
BORJA	Es nuestra vida, Sansón, una comedia de estado,	65

48 *suertes en el aire*: ‘cabriolas en el aire’ para cazar.

50-52 *naipes halcones*: Sansón asocia la voz *suertes* del verso anterior con el juego de los naipes, los cuales son como halcones que pueden cazar monedas (doblonos) en una sola baza (*basa*) ganadora. El texto representa una pronunciación seseante, con rima en casa / basa.

53-56 *juego*: nótese la proximidad de los versos con la biografía del P. Ribadeneira: «Decía que en el juego se perdían comúnmente cuatro joyas: el tiempo, el dinero y la devoción y, muchas veces, la conciencia» (lib. I, cap. 5, p. 19).

65-70 *vida (comedia)*: tópico recurrente en la literatura del Siglo de Oro, que compara la vida con el teatro. Un artículo primordial es el de Antonio Vilanova, quien señala su remoto origen en las *Epístolas morales a Lucilio*, de Séneca. Asimismo, influyó en el Renacimiento la obra de Epicteto, *Enquiridión*. Ya en el Barroco, piénsese por ejemplo en *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca.

	y hago el papel que me han dado de su representación. De casado represento en la jornada primera.	70
SANSÓN	Es decir, que no hay tercera, pues se hizo ya el casamiento.	
BORJA	No sé ahora lo que resta de mi vida en adelante.	
SANSÓN	Si de ella eres comediante, te has de casar cada fiesta, mudar trajes, ir de noche, echar versos a un balcón, soneto a la dilación, «daca el soto», «vuelve el coche», a cada guante un conceto, a cada caso un billete, y hacerme a mí el alcahuete,	75 80

71-72 *jornada tercera*: la respuesta de Sansón apunta a las comedias de temática amorosa y final feliz donde los protagonistas, tras una serie de confusiones amorosas, suelen casarse en los versos de cierre de la tercera jornada. Por eso se dice que aquí no habrá tercera jornada, pues el protagonista ya aparece casado en la primera.

75-84 *comediante*: esta intervención persiste en la comparación con las comedias de tema amoroso. Describe con sorna el comportamiento habitual de los amantes en las tablas.

79 *soneto*: Lope de Vega en su *Arte nuevo* estableció el uso y función de la polimetría en el teatro. Es un recuerdo del famoso verso lopiano «el soneto está bien en los que aguardan» (v. 308).

80 *daca*: es lo mismo que decir ‘da acá’.

soto: «lugar poblado de árboles, ameno y umbroso». Uno de los lugares de encuentro de los amantes suele ser el bosque, por lo que es fácil intuir la intención de Sansón.

81 *conceto*: ‘concepto’. Significa que a cada guante, o mujer, le dé un concepto, que en realidad son argumentos amorosos.

82 *billete*: son papeles en los que se escriben notas. Es evidente que se refiere a notas de amor y galanteo.

	porque hago el papel faceto.	
BORJA	No te lo dije por tanto.	85
SANSÓN	Pues aquesto es ser comedia.	
BORJA	Bien podrá, si se remedia, ser mi comedia de un santo.	
SANSÓN	No será muy aplaudida, mas si en santo has de parar, para un <i>Corpus</i> podrás dar la comedia de tu vida.	90

Sale el Emperador Carlos v, de caza, y acompañamiento

CARLOS	Por poco se escapara la grulla si el lebrél no la abocara.	
BORJA	Señor...	
CARLOS	¿Qué hay, don Francisco? El pájaro se va si no me arrisco.	95

84 *faceto*: «discreto y chistoso en el hablar e inventar cuentos graciosos» (*Aut*). Es decir, Sansón reconoce que su papel es el del gracioso.

87 si se remedia] lectura correcta que se lee en NY, HU. Garcidueñas y Arrom (*Tres piezas virreinales*, 1976) crean la errata «si es remedia», que repiten todos los editores posteriores.

91-92 *Corpus*: en la fiesta del *Corpus Christi* era costumbre representar autos sacramentales, pero en ocasiones se representaban comedias de santos.

93-94 *abocar*: «asir con la boca; es término de cazadores, cuando el perro va tras la perdiz que, cayendo a tierra y apeonando, la ase con la boca» (Cov.). Se vuelve a hacer referencia al pasaje descrito en la biografía del P. Ribadeneira (v. 15-16), que concluye así: «y ser de los primeros que llegaban al socorro [el Emperador], en un caballo turco muy ligero, con un lebrél suyo favorito que llegaba hasta abocar la grulla» (I, cap. 5, p. 20). Como dato curioso, diré que existen dos representaciones pictóricas del Emperador con su perro: Jacob Seisenegger lo retrató en 1532, obra que Tiziano copió, aunque con notables diferencias. Ambas tituladas *Carlos V con su perro*.

96 *arrisco*: implica correr peligro, de *arriscar*: «ponerse en gran peligro. Está tomada la metáfora del que por los riscos anda buscando la caza, porque va en condición de precipitarse» (Cov.).

BORJA	Que bastara, imagino, tener su vuelo tu poder divino, y trasladar, humano, el pájaro del aire hasta tu mano, que el poder de los reyes aun en los aires establece leyes.	100
CARLOS	Si bien lo consideras, más fácil que hombres se gobiernan fieras.	
SANSÓN	Si entran en conferencias, estos dos se las pelan a sentencias.	105
CARLOS	En diáfano elemento, si vive la república del viento, en numerosas sumas	

97-100 *tener*: ‘detener’. Borja realiza una dicotomía entre el poder divino y el humano. Por lo tanto, imagina que basta el primero para frenar el vuelo del ave. El poder humano vale para trasladar al pájaro del cielo a la mano.

101-102 *poder (reyes)*: afirmación del poder real sobre la naturaleza. Al fin y al cabo, los reyes gozan del favor divino para gobernar.

104 *gobierman*: ‘dirigen, doman’. Es un tópico habitual en esta época. Con el humanismo nace el debatir sobre la naturaleza del hombre y su albedrío. Este tipo de discurso prolifera en obras del siglo xvi. No obstante, también recuerdan estos versos (vv. 104-148) al famoso discurso de Segismundo en *La vida es Sueño* (vv. 102-172).

105 *conferencias*: ‘disertaciones’.

106 *se las pelan*: según el DRAE *pelárselas* significa ‘apetecer algo con vehemencia’. Es decir, que Borja y el Emperador gustan de discutir y debatir entre sí.

107-110 *república*: Estos versos forman una oración condicional. Los dos primeros componen la prótasis cuyo sujeto es *la república del viento*: el conjunto de seres que habitan el cielo, es decir, las aves que viven en el aire (*diáfano elemento* v. 107): uno de los cuatro elementos que constituyen los cuerpos, según la filosofía natural antigua.

Los vv. 109-110 forman la apódosis y, parafraseando, entiendo que el hombre las alcanza [las aves] por las plumas en grandes cantidades o *sumas*. Llama la atención el anacoluto que provoca el plural del pronombre nominal en *cogerlas*, ya que su antecedente es *república*, término en singular.

llega el hombre a cogerlas por las plumas. 110
 Si ufano el albedrío
 del pez trasiega el elemento frío,
 con muy poco desvelo
 a la red le sujetan y al anzuelo.
 Si en selvas y eriales 115
 la fiera esgrime corvos pedernales
 con que peina la arena,
 sabrá el valor traerla a la melena.
 Si el toro belicoso
 ensangrienta sus puntas en el coso, 120
 para lograr las eras
 le pone el labrador en sus manseras.
 Si el bufador caballo

111 *albedrío*: la voluntad que no se rige por la razón, sino por el apetito.
 112 *elemento frío*: en correlación con el v. 107 y el *diáfano elemento*. En esta ocasión, alude al agua.

116 *corvos pedernales*: el pedernal es una piedra que se emplea en las armas porque si se golpea con acero genera chispas. Aquí se entiende que las armas de la fiera son las garras, que metafóricamente esgrime, como espadas, contra el suelo.

117 *peina la arena*: la fiera está en posición atacante, aferrada al suelo con sus garras.

118 *traer a la melena*: ‘traer a sujeción’ (Correas, p. 652).

120 *puntas*: metonimia por los cuernos del toro. El toro está en posición de ataque con la cabeza baja preparada para embestir. Momento que el hombre aprovecha para ponerle el yugo y domarlo, como vemos en los dos siguientes versos.

121 *lograr*: ‘aprovechar’. Es decir, trabajar para sacar provecho o lucro.

122 *manseras*: ‘mancera’ es la parte del arado «sobre la cual lleva el labrador la mano» (Cov.). La imagen del hombre con la mano sobre el arado que arrastra el toro es símbolo de dominio. Respeto el seseo del original, rasgo del español de América.

123 *bufador caballo*: el caballo en estado salvaje, ya que *bufar* remite al resoplar con ira.

— rayo con piel desde el copete al callo —
 de cólera es abismo, 125
 emulación altiva de sí mismo
 el freno le sufoca
 los ardores que escupe por la boca.
 Si el acicate su inquietud altera,
 la rienda le reporta la carrera. 130
 Todo, en fin, lo hace llano,
 amigo Borja, del imperio humano
 la industria o la osadía
 sola del hombre, indócil fantasía
 que es tan resuelta, sabes, 135
 que no se puede asir como las aves.
 Tan fugitiva a veces
 que no se prende así como los peces,
 ni quieren sus costumbres carniceras
 domesticar su ardor como las fieras, 140
 pues tiene por desdoro
 amansarse en el yugo como el toro.

124 *rayo*: la aposición que define al animal por su velocidad, pues es rayo con piel.

desde el copete al callo: alude a los extremos del animal. El *callo* es la herradura y, por extensión, la pezuña.

125 *de cólera es abismo*: el sujeto es el *bufador caballo* y queda representada su ira con este hipérbaton. *Abismo* es metáfora de caballo, quien es en sí mismo la magnitud de cólera.

126 *altivo* se refiere a 'erguido', ya que la postura del caballo erguido sobre sus patas es imponente. Este verso es una aposición al término *abismo*. Queda dicho que el caballo es el propio abismo, por eso es emulación de sí mismo.

127 *sufoca*: 'sofoca'.

128 *ardores*: 'fuegos'. Las espumas que expulsa el caballo por la boca son ígneas al ser comparado el animal con un rayo (v. 124).

129 *acicate*: 'espuela'.

133 *industria*: 'ingenio, maña'.

139 *costumbres carniceras*: alusión al carácter bélico del hombre.

Y en su loca altivez no hay reducille
a que como el caballo se atraílle:
si le detienen, vuela; 145
reacio para, si le dan espuela;
y, en fin, es más difícil gobernallo
que al ave, al pez, al toro y al caballo.

SANSÓN Rápese, señor Borja, aqueso rato,
y mire si halla horma del zapato. 150
[*Aparte*] ¡Vive Dios, que le estancan las razones,
según le han aturcido a sentenciones!

BORJA Tu discurrir, señor, es tan divino,
al fin, como de ingenio peregrino.
Y si de menos grave das renombre 155
al gobierno de fieras que al del hombre,
que es porque en él concurre — considero —
de todas las más fieras, lo más fiero,
traduciendo a su ser monstrosa estampa
que a todas las dibuja en sí.

143-144 *reducille*: ‘reducirle’. Era habitual en la época la asimilación de consonantes líquidas ante un infinitivo con un pronombre enclítico. De esta forma rima con el subjuntivo del verso siguiente: *atraílle*. Este término significa ‘dominar’.

147 *gobernallo*: ‘gobernarlo’.

148 *gobierno de animales*: retoma la idea principal en esta correlación diseminativa del tópico del v. 104: «más fácil que hombres se gobiernan fieras».

149 *rápese*: en el significado de ‘hurtar, quitar’.

150 *hallar horma del zapato*: locución verbal coloquial. ‘Topó, halló quien le sojuzgase’.

152 *sentenciones*: nótese el tono burlesco del término (citado antes en el v. 106) a través del aumentativo.

154 *peregrino*: ‘extraño, raro, visto pocas veces’ y por tanto excepcional.

155 *renombre*: dar renombre es lo mismo que ‘nombrar o llamar’, pero es una forma ya anticuada, según el DRAE. El sentido del término en el verso es ‘denominar’.

159 *monstrosa*: ‘monstruosa’.

- SANSÓN [Aparte] Ya escampa. 160
- BORJA Del ave lo altanero,
del pez lo fugitivo y lo ligero,
lo bravo de la fiera,
lo arriscado del toro en la barrera,
del caballo alentado 165
lo atrevido, resuelto y desbocado,
pues si de tales cosas el abismo
las junta el hombre en un sujeto mismo,
¿qué mucho que regirle sea más grave
que no al caballo, al toro, al pez y al ave? 170
- SANSÓN Señor, con tu licencia
también diré mi poco de sentencia;
y a darla un dicho de mi amo media,
que dice que vivimos de comedia,
y tiene la comedia entre otras leyes 175
que hablen los lacayos con los reyes.
- CARLOS Yo aquesa opinión sigo.
Di en buen hora, Sansón.
- SANSÓN Pues, señor, digo
que en gobierno de imperios absolutos,

160 *Ya escampa*: irónicamente ‘por fin termina con su argumentación’.

173 *a darla*: la preposición tiene valor final. Para dar la sentencia media lo dicho por su amo, Borja.

175-76 *lacayos hablan con reyes*: Sansón alude a una de las características de la comedia nueva. Estas palabras traen a la memoria los irónicos versos sobre Felipe II –quien por lo visto se enfadó al ver un rey junto a plebeyos en las tablas– en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Ponen de manifiesto la dirección que había tomado el teatro de la época al mezclar personajes de distinta condición social dando gusto al vulgo y no tanto al docto. Cito: «Eljase el sujeto y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes, / aunque por esto entiendo que el prudente / Felipe, rey de España y señor nuestro, / en viendo un rey en ellos se enfadaba, / o fuese el ver que al arte contradice / o que la autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe» (vv. 157-164).

más fácil que hombres se gobiernan brutos, 180
 porque aunque penas mil se les recrescan,
 no supieron jamás lo que se pescan.
 Si el ave es una boba
 cuando el azor la roba,
 si es un vinagre pez tan majadero 185
 que él mismo se barrena el tragadero,
 si con tener el toro arma tan cierta
 se deja atar como una mosca muerta,
 si para sujetallo
 una manta mojada es el caballo 190
 —del freno a la molestia—
 y se deja ensillar como una bestia,
 eso es porque les falta entendimiento
 y no saben más todos que un jumento.
 Pero el hombre aprehende 195
 y al más prudente rey se las entiende:
 ni es fácil enfrenallo
 como al necio caballo,
 ni hacerle aleve robo

181 *recrescan*: ‘recrezcan’. Mantengo la grafía original que reproduce el seseo para respetar la rima con el siguiente verso, ya que se trata de una rima consonante.

185 *vinagre*: aplicado a personas refiere el mal carácter áspero de algunos y por tanto huidizo, al igual que el pez.

186 *barrena*: ‘agujerea’. El pez se barrena el tragadero, pues ha picado el anzuelo.

188 *atar como mosca muerta*: en el sentido literal, es tan fácil matar al toro como atar una mosca si está muerta.

190 *manta mojada*: «pusilánime», ‘maneable’ (DRAE). Ver Correas: «El marido, manso; la mujer, brava; la albarda, de juncos; la manta, mojada».

194 *jumento*: «para decir a uno que sabe poco, usamos este término» (Cov.).

199 *aleve*: ‘con alevosía’.

como al pájaro bobo, 200
 ni amarralle a las leyes
 como al yugo los bueyes,
 ni echarle a su peligro capa o velo,
 que a pescado que entiende no hay anzuelo.
 Y con tener los hombres tantos males, 205
 no hay quien pretenda ser rey de animales,
 y regirlos se tiene en más decoro
 que no al caballo, al ave, al pez ni al toro.
 CARLOS Con sal y discreción has discurrido.
 SANSÓN Lo de sal ya lo sé; lo otro has suplido. 210
 BORJA Ya el sol, señor, nuestro horizonte deja,
 por enrubiar de nuevo su madeja.
 CARLOS Pues vamos, Borja, amigo.
 BORJA Tu sombra soy y tus pisadas sigo.

Vanse

Sale la Emperatriz, y doña Leonor de Castro

EMPERATRIZ Grande consuelo me ha dado, 215

200 *pájaro bobo*: es un tipo de ave de América: «cerca de media docena de especies de este pájaro recibieron el nombre de «bobo» porque los primeros colonos españoles pensaron que eran pájaros torpes e incautos cuando los vieron en tierra, su entorno menos propicio» (*El pájaro bobo de patas azules*, (s.f.), recuperado el 16 de marzo de 2015, de <http://nationalgeographic.es/-animales/pajaros/blue-footed-booby>). El término *bobo* hace alusión tanto al tipo de animal como al adjetivo.

203 *capa o velo*: es una referencia a la red para pescar, ya que al pez que no se puede pescar con anzuelo, se tendrá que capturar.

209 *sal*: literalmente el Emperador alaba el donaire con que se expresa Sansón, ya que el término *sal* define al que es gracioso, pues tiene *salero* y *donaire*.

210 *lo otro*: Sansón acepta el elogio de su *sal*, pero entiende que la *discreción* («lo otro») es añadido («suplido») de su interlocutor.

	Leonor, tu estado dichoso, que sin duda se acertó con Borja tu matrimonio.	
LEONOR	Señora, tu majestad siempre me ha hecho notorio el amor con que trataste de mis progresos el logro.	220
EMPERATRIZ	Desde que de Portugal —suelo tuyo venturoso— los hados te tradujeron a mi servicio, de modo, Leonor, te quiero y estimo, mis bienes te son tan propios, que pudiera vacilar el pensamiento dudoso si eres tú la Emperatriz o si yo en ti me trasformo.	225 230
LEONOR	Aunque no es paga a tal deuda, de mi amor objeto solo tu Majestad desde entonces	235

215-218 *Leonor*: se refiere a la esposa de Francisco de Borja, doña Leonor de Castro. Esta alusión al matrimonio concertado se anota en la biografía que el P. Ribadeneyra escribió sobre el santo: «Ganó las voluntades del Emperador y de la Emperatriz, de suerte que determinaron de casarle con una señora portuguesa de linaje muy ilustre y antiguo que se llamaba doña Leonor de Castro» (I, 3, p. 17).

223-27 *tradujeron*: 'trajeron'. Tomado en el sentido etimológico latino por «llevar de un lugar a otro alguna cosa o encaminarla» (Cov.). Vuelve a aparecer con el mismo sentido en el v. 1081. Fuente de inspiración de estos versos es la mencionada biografía del P. Ribadeneyra, quien tras indicar que Francisco de Borja fue casado con doña Leonor especifica que ella era «dama de la Emperatriz, la cual era hija de don Álvaro de Castro y de doña Isabel de Meneses Barreto, y se había criado y venido de Portugal con la misma Emperatriz, la cual la quería y favorecía por extremo» (I, 3, p. 17). Las cursivas son mías.

- ha sido.
- EMPERATRIZ Al fin reconozco,
aunque hay tantos caballeros
en la corte, que de todos
solo Borja te merece
por lo noble y virtuoso. 240
Pero dejando esto a un lado,
Leonor, no sé qué espantosos
sobresaltos traigo a costas
o entre qué funestos golfos
mi vida triste fluctúa, 245
llena de pavor y asombros.
¡Leonor, Leonor!
- LEONOR ¡Mi señora!
- EMPERATRIZ Leonor, escúchame un poco.
Quizá alcanzaré en mis penas,
contándolas, desahogo. 250
- LEONOR [*Aparte*] ¡Válgame Dios, que aún los pechos
soberanos e imperiosos
no se escapan de tristezas!
¡Oh naturaleza, cómo
se conocen más tus menguas 255
en los más altivos tronos!
- EMPERATRIZ Amiga, amiga, la causa
que me pone en tan pasmosos
sobresaltos es un sueño

236b-240 *Matrimonio*: estos versos derivan de la misma fuente que los anteriores, pues Ribadeneyra concluye con el asunto del matrimonio explicando que: «A esta señora desearon los reyes dar marido digno de sus virtudes y gracias; y escogieron entre todos a don Francisco, por la satisfacción que tenían de su persona, y porque les parecía que con este casamiento doña Leonor quedaba honrada y don Francisco bien acompañado» (I, 3, p. 17).

244 *funestos golfos*: ‘funestos pensamientos’.

(plegue al cielo que sean solos sueños). En él de mi muerte eran presagios notorios cuantos a la fantasía se representaron monstruos.	260
Soñaba, soñaba (¡ay cielos!), soñaba (¡qué temerosos golpes me da el corazón!), soñaba que estando Cloto ministrando de mi vida	265
los nobles hilos de oro, y Láquesis en la urdiembre sutil de mis años pocos, llegaba la fiera hermana (la del esqueleto tronco, la muda estatua de mármol, la del aspecto sañoso, la rigurosa medida de tiempos largos y cortos que en ampolleta de huesos	270
	275

260 *plegue al cielo*: es una fórmula para expresar deseo. *Plegue* o *plega* es la tercera persona del subjuntivo del verbo *placer*, el actual «plazca». Son formas arcaizantes en la lengua actual, pero durante el español del siglo de oro pervivían en este tipo de expresiones desiderativas.

268 *Cloto*: es una de las tres parcas de la mitología griega. Estos personajes administraban la vida a través de la rueca, ya que, de manera metafórica, trabajan el hilo de la vida. Cloto es la destinada a hilar el estambre.

269 *ministrando*: empleado como sinónimo de *administrar* ‘gobernar, disponer’.

271 *Láquesis*: es la parca que devana el hilo y lo coloca en la madeja.

273 *fiera hermana*: alude a la última parca, Átropos, quien está destinada a cortar el hilo. Más adelante la menciona (v. 287) directamente.

279 *ampolleta*: es el reloj de arena. Es una imagen muy visual, ya que los vidrios que lo forman, en realidad, son los dedos de la parca (ampolleta de huesos).

las horas registra en polvo)	280
y abriendo de su tijera los dos filos rigurosos, a cortar iba la estambre de mi edad (¡lance forzoso!).	
Yo, entonces, la tuve el brazo helado diciendo: «¿Cómo,	285
Átropos apresurada, anticipas el mal logro de mi florida hermosura?	
¿Cómo me matas a soplos la luz que empezaba a arder?	290
¿Cómo ha llegado tu agosto dentro de mi primavera a secar su verde adorno?	
¿Cómo deslava mi grana la amarillez de tu rostro?	295
¿Cómo al cristal de los míos empañan tus negros ojos?	
¿Cómo mi serenidad se anubla con tus asombros?	300
¿Cómo a tan dulces alientos embargan ecos tan roncós?	
¡Ten el brazo, ten el brazo!	
¡Basta, basta, aguarda un poco!	
¡Detente, severa parca!»	305

285 *tuve*: ‘detuve’ (v. 98).

287 *Átropos*: parca de la mitología griega (v. 273). Destinada a cortar el hilo de la vida.

295 *deslava*: ‘quita el color’.

297 *cristal*: remite a la blancura, a través de la metáfora cristal = agua. Habla del contraste entre los ojos claros de la Emperatriz y los negros ojos de la Parca de la muerte.

Aquí, mezclando sollozos,
 con el temblor desperté.
 Suelos en sudor los poros,
 confundidos los cabellos,
 hechos dos fuentes los ojos, 310
 los dientes titubeando,
 el color pálido todo,
 la respiración pausada,
 los suspiros temerosos,
 las potencias medio muertas, 315
 el entendimiento absorto,
 ni pensé que estaba viva
 ni que, estándolo, tampoco
 durar mi vida pudiera,
 pues en aquel tiempo corto 320
 juzgué el alma entre los dientes,
 y los traspillé de modo
 que ni aun respirar quisiera,
 con recelos pavorosos
 de no resollar el alma, 325
 siendo mi aliento su soplo.
 Desde entonces, Leonor mía,
 en este dolor me ahogo,
 en estas lágrimas vivo

310 *fuentes los ojos*: 'llorando'.

311 *dientes titubeando*: 'castañeando de pavor'.

315 *potencias*: las tres facultades del alma, que son: entendimiento, voluntad y memoria. Este uso pertenece a la filosofía escolástica. Para profundizar sobre dichas facultades podemos acudir a *Noche oscura de la subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, en especial los libros II y III.

321 *el alma entre los dientes*: «estar con el alma entre los dientes, o en la boca. Del que está muy al cabo, o estuvo en punto de morir» (Correas, p. 579).

322 *traspillé*: de traspillar o traspellar, que significa 'cerrar'.

	y muero en estos sollozos.	330
	Y aunque está Toledo en cortes jugando cañas y toros, todo, amiga, me fastidia; las fiestas me dan en rostro y hoy me ha dado calentura.	335
LEONOR	Quizás, señora, es antojo, y te juro por quien eres que haces agravio notorio a tu misma discreción.	
	Si no es más que un sueño todo, no creas jamás en sueños.	340
EMPERATRIZ	Ni los creo ni los oigo, pero sé que muchas veces avisa el cielo piadoso en sueños lo venidero.	345
LEONOR	Serena tu hermoso rostro, que el Emperador ha vuelto con los que le dan despojos: el aire en cándidas garzas, la tierra en ligeros corzos.	350
EMPERATRIZ	Con cuidado me tenía su tardanza, pues tres tornos ha hecho en su zona ardiente	

334 *dan en rostro*: «es enfadar y dar hastío una cosa» (Correas, p. 553).

335 *calentura*: 'fiebre'.

340-341 *sueños*: estos versos reflejan el carácter de Leonor. Ella es piadosa, pero no supersticiosa, y recrimina el serlo a la Emperatriz. Como vemos, Leonor es un ejemplo de conducta femenina que está a la altura de Borja como modelo masculino.

349 *despojos*: los despojos del aire y de la tierra, es decir, la caza.

352 *tres tornos*: 'tres giros, tres días'.

352-53 *zona ardiente*: la zona tórrida o ecuatorial; la esfera terrestre se divide en cinco zonas: las frías, que se forman en los polos, las templadas,

el planeta luminoso,
sin que en la corte se vea
de su humano sol el rostro. 355

Salen el Emperador, Borja, Sansón y acompañamiento

- EMPERATRIZ Sea vuestra Majestad,
señor, bienvenido como
ha sido bien deseado,
y de mí más que de todos. 360
- CARLOS Las gracias le doy al cielo
de volver a vuestros ojos
cuando, aunque de breve ausencia,
vuestra presencia recobro.
- EMPERATRIZ ¿Cómo en el monte os ha ido? 365
- CARLOS Como soy tan belicoso,
siempre hallo gusto en la caza,
donde entre pinos y chopos,
a bruto ejército embisto,
o en el viento vagaroso 370
de fugitivas escuadras
número y concierto rompo.

que dividirían las frías de la zona tórrida. Se denominan así según su cercanía con el sol. En esta intervención de la Emperatriz, queda claro que sigue el sistema geocéntrico ptolemaico que imperó a lo largo de la Edad Media y parte de la Edad Moderna hasta las teorías de Galileo, continuador del copernicanismo.

354 *planeta luminoso*: el sol.

371 *fugitivas escuadras*: Carlos compara el ejercicio de la caza con una auténtica batalla. En esta peculiar guerra, las escuadras que rompe son las bandadas de aves.

372 *concierto*: «la acción de concertar la caza» (DRAE), es decir, determinar los puntos de montería donde hay buena caza. En el verso posee doble significado, ya que el personaje al indicar que rompe la escuadra en

	Y yendo Borja conmigo me divierto entre los ocios del tiempo con su prudente conversación, y perdono las inclemencias al cielo, de su entendimiento absorto.	375
BORJA	Con besar tus reales plantas a tanto favor respondo.	380
CARLOS	Levantad, Borja, y, desde hoy, Marqués de Lombay.	
BORJA	Ignoro mérito en mí a tanta gracia.	
CARLOS	También del hábito rojo sois comendador.	
SANSÓN	Estate, que se ha picado de modo que te ha de hacer gran sofí, si le replicas.	385
BORJA	No hay logro como servir tal monarca.	
CARLOS	Vuestros méritos conozco,	390

número y concierto, se refiere a que genera bajas y a que acaba con su disposición ordenada.

374 *me divierto*: 'me entretengo'.

382 *marqués de Lombay*: Ribadeneyra cuenta cómo el monarca nombró a Francisco de Borja con ese título para favorecerlo tras su boda con doña Leonor.

384 *comendador del hábito rojo*: se trata de la Orden de Santiago, porque en un pasaje posterior al de la boda se menciona que Francisco de Borja era comendador de dicha orden. El rojo alude a la cruz de Santiago bordada en el pecho.

385 *Estate*: 'tente, estate quieto'.

387 *sofí*: 'título de majestad en Persia'.

haciendo experiencia y logro
 en curar vuestra dolencia? 415
 Vamos, y llámense todos
 los médicos de Toledo.
 EMPERATRIZ Aunque con veros mejoro,
 vamos. (*Aparte*) (Y permita el cielo
 que mis penas paren solo 420
 en sueños).
 CARLOS Este accidente
 me lleva muy receloso.

Vanse y salen por una puerta Belisa y Flora por otra

BELISA ¡Corrida estoy, vive el cielo!
 FLORA ¡Vive el cielo, que me corro...
 BELISA ¡Que solo Borja en la corte 425
 me desdeñe!
 FLORA ... de que solo
 Borja en la corte se burle
 de mí!
 BELISA Pues yo podré poco,
 o le he de rendir.
 FLORA Pues yo
 seré de valor muy corto 430
 si no le someto.
 BELISA Emprendo
 un fin muy dificultoso
 de acabar.
 FLORA Aunque en mi empresa
 a un arduo fin me dispongo.

423 *corrida*: 'avergonzada'.

429a he de rendir] el testimonio de NY trae: «he rendir», por lo que corrijo el texto con HL.

BELISA	¿Mas yo no soy la Hermosura y él hombre como los otros?	435
	¿Yo celebrada, él galán?	
	¿Yo de cera, él no de plomo?	
	¿Yo engañosa, él comedido?	
	¿Yo sutil, él ingenioso?	440
	¿Yo atrevida, él arriscado?	
	¿Yo lisonjera y él mozo?	
	Pues, ¡ánimo, beldad mía!, que he de hacer este soborno a tu valor de rendir	445
	de fortaleza este monstruo, de constancia aqueste muro, de castidad este asombro, esta roca a mis embates, este hielo a mis bochornos,	450
	este bronce a mis halagos, este diamante a mis dolos...	

435-36 *Hermosura*: Belisa personifica a la Hermosura pecaminosa, a la cual –ella supone– Borja no podrá resistirse.

436 y él hombre] i es hombre HL. En principio ambas lecturas son correctas, sin embargo, parece más oportuno mantener el paralelismo que continúa en los siguientes versos: yo-él.

437 *celebrada*: ‘célebre, famosa’.

441 *arriscado*: «el atrevido en casos peligrosos» (Cov.).

446-448 *fortaleza, constancia, castidad*: las tres grandes cualidades del protagonista. La castidad era una de las cualidades que más se destacan en la *Vida del padre Francisco de Borja* del P. Ribadeneyra. De hecho, en el imaginario colectivo permanece esta imagen del santo. Nótese el hipérbaton prolongado en los tres versos: ‘este monstruo de fortaleza, este muro de constancia, este asombro de castidad’.

449-452 *roca, hielo, bronce y diamante*: estos sustantivos tienen una cualidad en común: la dureza. Borja posee todas las cualidades de la amada petrarquista. El hecho de que se apliquen a un hombre sitúa la obra en un lenguaje hagiográfico, ya que es el santo quien posee la perfección. En suma, es un per-

Y he de secar, aunque muera,
deste cedro los pimpollos,
de aquesta flor los matices
y desta rosa el adorno. 455

FLORA ¿Yo no soy la Vanidad,
que todo a mis pies lo postro?
¿No se conforman en uno
mi lustre y su ser lustroso, 460
mi altivez y su nobleza,
sus incendios y mis globos,
su aplauso y mi aclamación,
su privanza y mis apoyos,
su dominio y mi poder, 465
su alabanza y mis elogios?

sonaje inalcanzable para Belisa, alegoría de la Hermosura (y el Pecado). Ella responderá a su dureza con *embates*, *dolos* ‘engaños’, *halagos* y *bochornos*.

454 *pimpollos*: son los renuevos del árbol, o lo que es lo mismo, los brotes que salen cada año. En el verso, Belisa pretende ahogar el cedro, que se entiende como símbolo de fortaleza, ahogando los posibles brotes que lo renueven.

453-456 *secar*: una de las cualidades de la Hermosura es la de consumir salud y vida de quien cae en sus redes. Una imagen similar nos plantea uno de los emblemas de Sebastián de Covarrubias, en concreto el 37 del libro primero, aparece una hiedra trepando un muro hasta desmoronarlo.

457 *Vanidad*: personaje alegórico. En la *Iconología* de Ripa se describe una mujer joven ricamente vestida. Pero lo interesante es que indica: «descubre sin discreción sus pensamientos» (202). A partir de este verso se describe ella misma en sus cualidades: lustre, altivez, globos, aclamación, etcétera. Es importante cómo compara sus cualidades con las opuestas, las de Borja, como complementarios. Los dos haría uno.

462 *globos*: ‘estrellas, astros de fuego’. Se complementan las estrellas con los *incendios* de Borja que son las ‘pasiones’. El punto de vista de Flora sobre el protagonista es muy distorsionado, pues al igual que Belisa no observa la virtud en él, sino solamente su lado masculino. Esto hace que ambas choquen en la acción de la comedia.

¿Pues qué importa que se humille?
 ¿Qué importa que olvide el solio?
 ¿Qué importa afectar piedades?
 ¿Qué importa rendirse a todos? 470
 ¡Si sabré ponerle yo
 en el ser más ambicioso,
 en la más altiva cumbre,
 en el más soberbio trono,
 donde peligre, inconstante, 475
 donde naufrague, dudoso,
 donde se pierda, engañado,
 y se desvanezca, loco!
 Y todo el mundo me tenga
 de mí misma por oprobio 480
 si esta fuerza no conquisto,
 si este piélago no sondo,
 si esta nube no derrito,
 si este sol no mato a soplos,
 si esta santidad no venzo 485
 y si esta virtud no ahogo.

Aparece en lo alto en un bofetón la Virtud

VIRTUD Escandalosas arpías,
 cuyos silbos venenosos

468 *solio*: «trono y silla real» (Aut.).

482 *piélago*: 'océano'.

486 acot. *bofetón*: una tramoya propia del teatro. Consiste en un «bastidor colocado en algún lugar del decorado y que, al girar rápidamente sobre su eje vertical, hace desaparecer, sustituir o aparecer intérpretes u objetos» (DRAE).

487 *arpías*: aves mitológicas, símbolo del mal, que aquí se encarnan en las mujeres engañosas y aviesas que con sus mañas confunden a los hombres. En este caso subrayo el hecho de que Flora y Belisa son representaciones de los vicios.

en fieras conspiraciones
 se arriscan a los oprobios 490
 de la Virtud, que soy yo,
 aunque con dispendios propios,
 mirad bien lo que emprendéis
 contra Borja, que yo tomo
 sus causas todas por mías, 495
 y contra mí vuestros odios.
 Si es muro, yo soy su torre;
 si bronce hueco, yo el plomo;
 si nube, yo soy su rayo;
 si sol, yo soy su bochorno; 500
 si cristal, yo soy su hielo;
 si cedro, yo su pimpollo;
 si pedernal, yo su fuego;
 si rosa, yo su decoro. 505
 Batid el muro y las balas
 os resurtirán al rostro;
 herid el bronce y veréis
 si tiene el eco sonoro;
 romped la nube y al punto
 os dará el rayo en los ojos; 510
 soplad la luz y saldrá
 su incendio más luminoso;
 quebrad el hielo en menuzos

490 *se arriscan*: 'se atreven, osan'.

497-504 *virtudes*: el personaje alegórico de la Virtud enumera un conjunto de condiciones en las cuales enfatiza la firmeza de Borja con cualidades de ella. Es decir, si Borja es tan duro como un muro, ella será la torre que vigila; ante la oquedad de su bronce, será el plomo que lo sostenga, y así sucesivamente.

506 *resurtir*: 'rebotar'.

508 *tiene*: 'retiene'.

509 *al punto*: 'al momento'.

513 *menuzos*: 'pedazos más pequeños'.

y os apedrearán sus copos;
 tocad el cedro y serán 515
 vuestro erizo sus cohollos;
 deshojad la flor y haréis
 aromas más olorosos;
 enriscad el pedernal
 y se hará centellas todo; 520
 que a la virtud de Borja, el cielo absorto,
 su lucimiento admira en vuestros odios.

Desaparece

BELISA Pues a rendirle sola yo me azoro,
 porque al cielo de verlo cause asombro.
 FLORA Pues yo he de ser de su virtud desdoro, 525
 porque a mis pies se rinde el mundo todo.

Vanse, y sale Borja, y Sansón

BORJA ¡Que pueda un accidente
 llegar al más altivo y eminente
 trono majestuoso,
 oh rosa, oh lustre, oh flor, oh rostro hermoso! 530
 ¿De qué te sirve tan lozano aliento
 si puede deshojarte solo un viento?
 SANSÓN Señor, ¿eso te espanta?, ¿aqueso dices?,

516 *coholllos*: 'cogollos'.

523 *me azoro*: 'me animo'. *Azorar*: «infundir ánimo» (DRAE).

526 *el mundo todo*: este término *todo* se interpreta en este sentido etimológico de 'entero, completo'. Recordemos el verso gongorino «*el sol todo los rayos de su pelo*» (Soledad I, 4) el cual comparte la misma estructura.

530-532 *fugacidad*: Borja reflexiona sobre la fugacidad de la vida y recurrir al tópico del *tempus fugit* mediante elementos que lo simbolizan: flor, rosa, lustre, belleza.

	¿no son mortales las emperatrices?	
BORJA	Sansón, yo lo confieso.	535
SANSÓN	Pues, siendo, como son, de carne y hueso, ¿qué mucho, si se apura, que estén sujetas a una calentura? Si tienen cuatro humores, ¿de qué te espantas que les den sudores?	540
	Si tienen sangre y flemas, ¿quién les quita que tengan sus postemas? Y si les dio el Autor, cuando las hizo, nariz, ¿qué mucho tengan romadizo?	
	Si tienen bazo, estómago y riñones, bien podrán enfermar de opilaciones si una vena se cierra, ¡y más si comen tierra!	545
	Si beben, contraerán hidropesía; si andan mucho, gota y pulmonía;	550

535 *lo confieso*: 'lo admito'.

539 *cuatro humores*: la teoría de los cuatro humores defiende que el cuerpo se compone de cuatro elementos: sangre, flema, cólera y melancolía.

541 *sangre, flema*: dos de los cuatro humores.

542 *postemas*: apostema: 'acumulación de pus'.

544 *romadizo*: 'catarro'. Sansón probablemente aluda a la mucosidad que produce el catarro.

546 *opilaciones*: la opilación era una enfermedad «ordinaria y particular de doncellas y de gente que hace poco ejercicio» (Cov.).

548 *comer tierra*: burla sobre la opilación (v. 546), que podían provocarse las mujeres con la ingesta de arcilla o tierra con fines estéticos: blanquear el tono de la piel. En el Siglo de Oro este chiste era habitual en la poesía burlesca referida a las mujeres. Valgan como ejemplo los siguientes versos gongorinos: «Que la del color quebrado / culpe al barro colorado, / bien puede ser; / mas que no entendamos todos / que aquestos barro son lodos, / no puede ser» (Góngora, 1980, p. 55).

549 *hidropesía*: es una enfermedad del humor acuoso que hincha el cuerpo (Cov.). Además, la persona que sufre esta enfermedad no sacia su sed por mucho que beba.

manquera, si se pasma alguna arteria;
si los bofes se pudren, disentería;
Hipócrates lo dice, regla oncena,
y *De morbis acutis* Avicena;
Galeno *De cirugia*, octavo texto, 555
Baldo *De juris regulis, in sexto*;
Digestis: De contractu, Villarrubio;

551 *manquera*: 'condición de manco'.

Pasmar: 'obstruir'.

552 *bofes*: se refiere a 'pulmones'.

Disentería: es una enfermedad del vientre que puede provocar diarrea. En la literatura burlesca se emplea con esta intención.

553 *Hipócrates*: se refiere a Hipócrates de Cos (460-370 a. C.), médico de la Antigua Grecia. Sus preceptos médicos llegaron hasta el siglo XVIII, por lo que es una autoridad y como tal lo usa Sansón. La regla oncena a la que alude, probablemente sea uno de los aforismos hipocráticos. Hipócrates fue quien incluyó la disentería dentro de las enfermedades mortales.

554 *Avicena*: Ibn Sina o Avicena (980-1037), médico y filósofo árabe, autor de *El canon de medicina*. No obstante, Avicena recogió sus preceptos en el *Canon*, un compendio de cinco libros en los que se describen las preceptivas hipocráticas, árabes y galénicas. El canon trataba de las enfermedades agudas (*De morbis acutis*).

555 *Galeno*: Galeno de Pérgamo (129-216), médico y filósofo. Su nombre suele ir vinculado con el nacimiento de la cirugía. Sin embargo, no termino de encontrar la referencia del octavo texto sobre cirugía.

556 *Baldo*: Baldo de Ubaldi (1327-1400) fue un jurista italiano y un gran comentarista de texto jurídicos. En concreto, uno de sus comentarios fue al *Libro Sexto*, que se refiere a uno de los libros que formaban el *Corpus Iuris Canonici*. El nombre de *Libro Sexto* se lo dio el papa Bonifacio VIII (1298). Además, el mismo papa pidió a Dino del Mugello que revisara el *Sexto* quien añadió las reglas del derecho (*De regulis iuris*). Por lo tanto, el verso de Bocanegra es una alusión a estos textos jurídicos que Baldo comentó. Nótese la jocosa impropiedad del habla de Sansón, que empieza citando autoridades médicas y las mezcla de repente con autoridades jurídicas.

557 *Digestis*: sin lugar a dudas se refiere al *Digesto*: «nombre que se da a la famosa recopilación de las decisiones del derecho más justas, hechas en cincuenta libros por mandato del Emperador Justiniano, que empleó en ello

y de las *Noches áticas*, Vitruvio.
 Tasándose ante mí el pliego y la plana,
 el licenciado Murcia de la Llana, 560
 de toda tasación juez ordinario
 y de los libros eterno secretario.
 BORJA Suspende esas locuras.
 SANSÓN Hoy puedo hablar de humor y calenturas,
 que he estudiado en la aula salmantina 565
 de cánones mi poco y medicina,
 y aún tengo viva la reminuencia

los más célebres jurisconsultos de su tiempo. Llámese *Digesto* por el buen orden con que está dispuesto y como digerido» (Aut.).

De contractu, Villarrubio: no he podido acceder al sentido de este verso. No comprendo por qué menciona Villarrubio, ya que parece un nombre inventado dentro de un pasaje en el que el resto de personajes son ilustres.

558 *Noches áticas*: obra de Aulo Gelio, que Sansón, en su simpleza, confunde con Vitruvio.

559 *tasando*: tasar el pliego y la plana, es decir, los textos. Los libros se componían de pliegos, que son las hojas dobladas y cada una de las caras que resultaban eran las planas. Tasar era fijar el precio de cada libro según los pliegos que contiene.

560-562 *licenciado Murcia de la Llana*: el verso no indica quién es el licenciado Murcia de la Llana. Podría referirse a varios miembros de la misma familia, quienes ocuparon este cargo de correctores y tasadores de libros durante todo el siglo xvii y parte del xviii. De hecho, Francisco Murcia de la Llana «firmó el testimonio de erratas de la mayoría de obras de Cervantes», (Rico 3-4) —la cita pertenece a la nota 7. Tuvo dos hijos, Carlos y Francisco. El primero de ellos desempeñó el oficio de forma discontinua mientras el segundo viajó a América. En todo caso, lo pertinente es a la alusión maliciosa de Sansón por el hecho de que es una familia que copó los puestos de correctores, independientemente de si se trata de uno u otro, ya que aquí no es un dato que importe mucho.

565 *aula salmantina*: Sansón ha estudiado en la Universidad de Salamanca, de fama reconocida. Además, existe un personaje tipo en la literatura que es el del estudiante holgazán. Motivo de burla en la literatura satírica.

566 *cánones*: ‘preceptos’. Este verso se conecta con su parlamento anterior en el que derrocha ingenio sobre medicina y cánones jurídicos.

567 *reminuencia*: neologismo chistoso, en el sentido de ‘recuerdo, remembranza’.

que era retor de escuelas vuecelencia;
y a ley de honrado médico, protexto
no hablar de *morbis* sin echar un texto. 570

Salen Belisa y Flora, cada una por su puerta

BELISA Solo está en la antesala
el Marqués; la ocasión no ha sido mala.
FLORA En la antesala he visto
a Borja solo; la ocasión conquisto.
BELISA Ríndale mi porfía, 575
FLORA Véñzale porfiando mi osadía.
BELISA Ya me acerco.
FLORA Ya llego.
BELISA Venza mi llama aquí.
FLORA Venza mi fuego.
BELISA ¡Oh Borja!
FLORA ¡Oh noble Borja!
SANSÓN Pues le cogen vuecedes muy de gorja. 580
Está de linda boyá.
BORJA Señoras, ¿en qué os sirvo?

569 *a ley*: el testimonio de NY introduce el artículo y lee «a la ley», por lo que estropea la métrica. Motivo por el que corrijo con HL.

570 *morbis*: alude a los numerosos textos médicos que hay con el título general de *De morbis acutis* ('sobre las enfermedades graves o agudas').

570 acot. *Salen*: en NY este término viene en singular, con toda probabilidad por una errata.

578 *amor carnal*: Los términos *llama* o *fuego* que emplean Belisa y Flora respectivamente aluden al amor; aquí en concreto al amor sensual.

580 *vuecedes*: alomorfo de 'vuesas mercedes, ustedes'.

gorja: estar de gorja: 'estar de pasatiempo', es decir, desocupado (Correas, p. 580).

581 *linda boyá*: «hecho a buen fin; hecho a la buena boyá. Por un bonazo manso» (Correas, p. 593). Esto es, ven a Borja como víctima propiciatoria de sus malévolas intenciones.

SANSÓN [Aparte] ¡Aquí fue Troya!
 FLORA Belisa es quien llamaba.
 BELISA Florinda fue, señor, quien os buscaba.

Vanse, diciendo aparte cada una

FLORA Enojo ésta me ha dado. 585
 BELISA Mil enojos aquesta me ha causado.
 ¡Que aquesta aquí viniese!
 FLORA ¡Que Belisa viniera!
 BELISA ¡Que me viese!
 FLORA ¡Voy rabiosa y corrida!
 BELISA ¡Corrida voy, celosa y ofendida! 590
 SANSÓN Señor, ¿qué dices desto?
 BORJA Que en confusión notable me hallo puesto.

Suena música dentro

MÚSICA Si de Dios el temor mi pecho guía,
 postrada quedará mi fantasía;
 Vanidad y Hermosura vencerme intentan. 595
 Pues, potencias del alma, ¡guerra, guerra!,
 que temo a Dios y sé que soy de tierra.

582 *Aquí fue Troya*: «cuando se ofrece dificultad, y más se dice burlando» (Correas, p. 535).

595 verso hipermétrico. Además es el único de la silva de consonantes que queda suelto.

596 *potencias del alma*: ver n. al v. 315.

597 *temo a Dios*: sigue el proverbio latino *timor dei initium sapiente* ('el temor a Dios es el comienzo de la sabiduría'). Se trata de uno de los siete dones que el Espíritu Santo otorgó al hombre para hacerlo dócil a los preceptos divinos (Catecismo).

tierra: indudable alusión al *Génesis*: «Entonces el Señor Dios modeló al hombre con arcilla del suelo y sopló en su nariz un aliento de vida. Así el hombre se convirtió en un ser viviente» (*Génesis*, 2, 7).

BORJA Mas ya, ya lo he entendido,
que el cielo al corazón me lo ha advertido.
La hermosura conozco de la una, 600
de esotra la ambición y la fortuna.
La una es Vanidad, la otra Hermosura.
Vanidad y Beldad, ¡batalla dura
para vencer a un roble,
si es mozo y aplaudido, rico y noble! 605
Mas, potencias del alma, ¡guerra, guerra!,
que temo a Dios y sé que soy de tierra.
El apetito nunca al pecho acierta
si de Dios el temor cierra la puerta,
y jamás se envanece el más bizarro 610
en las honras si piensa que es de barro.
Temer a Dios me guía,
mi barro postrará mi fantasía.
Pues, potencias del alma, ¡guerra, guerra!,
que temo a Dios y sé que soy de tierra. 615

Vase

Sale el Emperador, solo

Esta intervención de la Música posee ecos del coro trágico griego, ya que ella guía a Borja en su firmeza y lo protege de las debilidades mundanas que representan Flora y Belisa (Vanidad y Hermosura respectivamente).

604 *roble*: por su dureza es símbolo de la fe y de la firmeza.

610-611 *barro*: se conecta con el verso que dice: «sé que soy de tierra», ya que es otra alusión al material con el que Dios creó al hombre. En estos versos queda muy clara la humildad de Francisco de Borja. El ser humano es débil y conociendo esta debilidad se evita el caer en pecados como la vanidad o el orgullo. Pecados que están representados en Flora y Belisa.

613 *fantasía*: dilogía que significa ‘pensamiento’ y también ‘arrogancia’.

CARLOS	¡Oh, cómo las penas hacen más rigurosos efectos cuando sus golpes asestan a más soberanos pechos!	
	Como los príncipes son de adversidad más exentos, más cercanos a los gustos, a las lágrimas más lejos, es fuerza que sientan más	620
	cuando piensan sentir menos; es fuerza que el golpe rompa mayor herida en sus pechos; es fuerza que más se ahoguen de lágrimas en el piélagos,	625
	y que se ensangrienta más en ellos el dolor, siendo de complexión delicados, de entendimiento dispiertos, de afecciones sensitivos, de naturaleza tiernos.	630
	Esto en mis penas conozco, esto en mis lágrimas veo cuando está la Emperatriz ya, ya en los lances postreros	635
	de la vida y tiene echado el fiero dogal al cuello con que la severa Parca ahoga su dulce aliento, matando en una dos vidas,	640
	helando en uno dos cuerpos,	645

641 *dogal*: ‘cuerda, soga con que se colgaba a los reos’. Es decir, la Emperatriz ya está condenada por la Parca.

642 *severa Parca*: alusión a Átropos. Ver n. al v. 287.

sacando en una dos almas,
 pasando en uno dos pechos.
 ¿Mas si será muerta? No,
 que ya yo me hubiera muerto, 650
 porque los dos somos uno,
 luego los dos fallecemos.
 ¿De sola una calentura,
 de solo un achaque? Luego
 en mis pulsos podré ver
 de los suyos el suceso: 655
 intercadentes me laten,
 que me los pausa el recelo;
 golpes me da el corazón,
 que me le turba el tormento;
 ronca es mi respiración, 660
 porque me la oprime el miedo;
 yertos los miembros están,
 que me los marchita el hielo;
 el alma siento arrancarse...
 ¡Ay Dios!, es decir que siento 665
 que ya se arranca la suya,
 que ya... que ya... Pero, quedo,
 que viene gente y no es justo
 que conozcan en mi esfuerzo
 rendirse con la violencia 670
 de tan doloroso afecto.

648 *será muerta*: el uso del verbo *ser* como auxiliar perdió su fuerza a lo largo de la Edad Media y ocupó el puesto el auxiliar *haber*. Sin embargo en algunos verbos intransitivos cuyo participio es desinente, como *nacer* y *morir*, permaneció su uso como auxiliar. Estos verbos fueron los más tardíos en abandonar este auxiliar.

650 *los dos somos uno*: propio de los esposos. Recuérdese el cantar de bodas: «Para en uno son los dos».

656 *intercadentes*: ‘con irregularidad’.

	con un mirar circunspecto. ¿Si doña Leonor lo ha dicho? Que yo, aunque pruebo, no acierto.	
CARLOS	A los marqueses el alma toda les estoy leyendo; ellos recelan hablarme y yo llamarlos recelo. ¿Sí murió la Emperatriz? Mas no quisiera saberlo.	700 705
	¡Ay, Dios, saberlo querría, mas faltará el sufrimiento! El alma tengo en un hilo. ¡Oh, si acabaran aquestos de despenarme! Sin duda	710
	que a más dolor me condeno. Quisiera que me lo digan y que se quede secreto, y quisiera, al pronunciarlo, entenderlo y no entenderlo.	715
BORJA	Estoy por irme.	
CARLOS	Marqués.	
BORJA	Señor.	
CARLOS	Decid.	
BORJA	¡Santo cielo!	
CARLOS	¿Cómo está la Emperatriz?	
BORJA	(<i>Aparte</i>) Aquí los sentidos pierdo.	
CARLOS	¿No me habláis?	
BORJA	Ya te respondo.	720
CARLOS	Acabad.	

710 *despenarme*: despenar: «sacar a alguno de pena, con darle buenas nuevas y ciertas de lo que le tenía puesto en cuidado» (Cov.).

719 *los sentidos pierdo*: ‘muero’.

BORJA Ya te obedezco.
 CARLOS Ya os aguardo.
 BORJA Ya lo digo.
 CARLOS No lo digáis, ya lo entiendo.
 Murió ya y tenéis temor
 de no atravesarme el pecho. 725
 BORJA Sucede como lo has dicho.

Quédase suspenso el Emperador

Suspenso quedó, suspenso,
 el sol de los hombres, Carlos,
 de su eclíptica en el medio,
 porque el menguar de su luna 730
 fue eclipse a sus lucimientos.
 LEONOR ¡Válgame Dios, qué dolor!
 BORJA ¡Válgame Dios, qué tormento!
 LEONOR ¡Qué compasión!
 BORJA ¡Qué tragedia!
 LEONOR ¡Qué hielo mortal!
 BORJA ¡Qué hielo! 735
 LEONOR ¡Qué agonía!
 BORJA ¡Qué congojas!
 LEONOR ¡Qué ardor!
 BORJA ¡Qué llama!
 LEONOR ¿Qué fuego

727-731 *el sol de los hombres*: es decir, el monarca. El Emperador se ha quedado inmóvil por la noticia. Al compararlo con el *sol*, tópico de la época, ha quedado *en el medio de su eclíptica*, o sea, ‘parado’. *Eclíptica*: es el eje imaginario por el que el sol orbitaría alrededor de la tierra, según la astronomía de la época. Covarrubias añade que «cuando la luna atraviesa por ella [...] se causa el eclipse». La luna es símbolo de la Emperatriz, la cual ha acabado con el lucimiento del monarca con su muerte (al menguar).

	a un tiempo le abrasa el alma y le deja helado el cuerpo?	
BORJA	El cuerpo a hielos le embarga y el alma le abrasa a incendios.	740
LEONOR	Hasta en el llorar es grave.	
BORJA	Aun en los llantos es serio.	
LEONOR	Aun a la pena es medido.	
BORJA	Aun al dolor es severo.	745
CARLOS	Marqués.	
BORJA	Señor.	
LEONOR	[<i>Aparte</i>] Ya volvió.	
CARLOS	Marqués.	
BORJA	Señor.	
CARLOS	Esto es hecho: Llevó Dios lo que era suyo, su voluntad obedezco. Dios la dio, Dios la quitó. A su querer me sujeto. Reciba su majestad este dolor que le ofrezco. Pero, Borja, por quien soy, que me refiráis os ruego lo que en su muerte ha pasado.	750
BORJA	Eso es querer que de nuevo la herida se torne a abrir que a todos nos pasa el pecho.	755
CARLOS	Borja, cuando un corazón de congojas está lleno, apenas consuelo admite sino en sus propios lamentos, que como penas son mares	760

759 *pasa*: 'traspasa'.

	y el corazón nada en ellos,	765
	gusta que más se dilaten	
	por dar campo a los tormentos	
	en que nadar penetrando	
	el golfo de sus afectos.	
	El pecho arrojé a nadar:	770
	Borja, dilatad los senos	
	al mar de mis agonías,	
	si no queréis que en estrecho	
	piélagos de disimulo	
	me ahogue con el silencio.	775
BORJA	Obedecerte es amarte.	
CARLOS	Decid, Marqués.	
BORJA	Está atento:	
	después que las majestades	
	tuya y suya dispusieron	
	que doña Leonor de Castro	780
	y yo en uno celebremos	
	el matrimonio —que ya	
	los dos lustros va cumpliendo—,	

767 *dar campo*: 'dar espacio, dar vía libre'.

778-782 *matrimonio*: en la fuente principal no se menciona la fecha exacta, pero sí se hace hincapié en que el matrimonio fue concertado por el monarca Carlos v y la Emperatriz: «A esta señora [Leonor] desearon los reyes dar marido digno de sus virtudes y gracias y escogieron entre todos a don Francisco [...]. Tratose este casamiento con mucha eficacia por parte del Emperador con el Duque don Juan [...] y don Francisco se inclinó a ello por obedecer como buen hijo a su padre [...] y asimismo porque por medio deste casamiento pensaba alcanzar la gracia del Emperador y de la Emperatriz, y grandes mercedes y favores» (I, 3).

783 *dos lustros*: diez años. El matrimonio de Francisco de Borja y de Leonor de Castro fue en 1529; como se ha dicho en la nota anterior, no aparece la fecha en la fuente principal de esta comedia, no obstante, sí consta en otros tratados sobre la vida del santo como *La heroica vida*, del P. Álvaro Cienfuegos.

tuvo un sueño mi señora	
que más fue aviso que sueño,	785
en que a su temprana muerte	
disponerla quiso el cielo.	
Comunicolo a Leonor;	
Leonor la consuela, pero	
¿quién le puede trastornar	790
las persuasiones a un miedo?	
Pasáronse algunos días,	
mientras en Toledo vemos	
contigo a solemnes cortes	
concurrir todo tu imperio,	795
y estando solemnizando	
la presencia de su dueño	
con fiestas y regocijos	
donde a máscara y torneos	
dieron teatro los días,	800
donde las noches reflejos	
tuvieron de ardientes soles,	
y con fingidos diseños	
era una mentida Troya	
la verdadera Toledo,	805
restallando en invenciones	
la pólvora (¡fuego, fuego!)	
y, entre nubadas de humo,	

795 *cortes en Toledo*: tuvieron lugar entre el 15 de octubre de 1538 y el 30 de marzo de 1539.

804-805 *mentida Troya*: Toledo queda decorada de tal manera que parece una segunda Troya. La idea de disfraz, de máscara, es a lo que remite el término *mentida*. Recordemos el segundo verso de las Soledad I de Góngora donde el «*mentido* robador de Europa» sería Zeus disfrazado de toro. Es uno de los cultismos que Dámaso Alonso denomina *de acepción* (ver Alonso, vol. I, pp. 48 y 59).

centellas chismando al viento. 810
 Quizás la tierra, presaga,
 de ver que intentan los cielos
 quitarle a la Emperatriz,
 fulminaba estos incendios
 —por presentalles batalla—
 tiro a tiro y trueno a trueno; 815
 si no es que por concurrir
 a la fiesta el universo
 —que al alma de mi señora
 en el empíreo le hicieron—,
 quiso obligarse a poner 820
 las luminarias el suelo.
 En medio, pues, destes gustos,
 de aquestas risas en medio,
 para que se verifique
 que en llanto son sus extremos, 825
 hirió una fiebre maligna
 el vapor rojo y sincero
 que matizaba la nube
 de la Emperatriz; crecieron
 a todo andar los bochornos 830
 encendidos, convirtiendo
 la candidez de su plata

806-809 *invenciones*: estos versos describen unos fuegos artificiales, un elemento habitual en los festejos barrocos. Estos eran «los cohetes y demás artificios de pólvora, que se hacen para festejar al pueblo, en ocasión de alguna celebridad» (Aut.).

810-815 *presaga*: ‘que adivina’. La tierra combate los fuegos de artificio con lluvia «tiro a tiro, trueno a trueno» (v. 815).

816-821 *concurrir*: tomar parte. El cielo se obliga a poner las luminarias, es decir, las estrellas, por lo que se deduce que se hace de noche. Al igual que en los versos 810-815 también se quiere combatir la fiesta. En esta ocasión es el cielo quien se enfrenta a la fiesta que se le dedica al alma de la Emperatriz.

en granas de su ardimiento.
 No dejó la medicina
 por ejecutar remedio, 835
 mas donde Dios desahucia,
 ¿qué importa el saber del médico?
 Conocióse su peligro,
 recibió los sacramentos,
 frecuentados tanto en vida 840
 de su religioso afecto.
 Hasta aquí, señor, sabías.
 A lo que no sabes vengo:
 llegó la última hora,
 llegó el combate postrero. 845
 Llegó con la muerte a brazos,
 y con Dios a abrazos tiernos,
 dándolos tan apretados
 a un crucifijo, que pienso
 que quiso ganar luchando 850
 a brazo partido el cielo
 y no cesar de la brega
 con su mismo Dios, diciendo:
 «Ni te he de dejar, ni has de irte
 sin bendecirme primero, 855

833 *granas*: el color rojo es el elemento que debemos extraer aquí, ya que la fiebre ha provocado enrojecimiento en la Emperatriz.

836 *desahucia*: término que en medicina significa que ya se ha perdido la esperanza de vida para el enfermo. En estos versos se acepta la voluntad de Dios.

839-840 *sacramentos*: los sacramentos a los que se alude son la confesión, la eucaristía y la extremaunción. Se pone de manifiesto la piedad religiosa de la Emperatriz.

852 *brega*: 'pendencia'.

854 *he de dejar*: al igual que en el verso 429a, NY omite la preposición «de» antes del infinitivo, provocando un error métrico.

movido con mis sollozos,
 vencido con mis requiebros».

Ya llegando al corazón
 de la fiebre los venenos,

palpitava por huirlos, 860
 hasta que, hallándose preso
 de sus mortales embargos,
 daba los golpes más lentos.

Destemplados los colores,
 aunque el semblante modesto, 865
 tan mesurado, tan grave,
 tan imperioso, que entiendo
 que la majestad del rostro
 fue de la muerte un respeto.

Los ojos que hasta allí claros 870
 al cielo estaban atentos,
 se cerraron al reposo
 postrero; y en este sueño,
 del mundo se durmió el sol,
 del sol se añubló el espejo, 875
 del espejo faltó el vidrio,
 el vidrio reventó al fuego,
 el fuego empañó sus luces,
 la luz se apagó en el hielo

de aquel profundo letargo, 880
 de aquel forzoso silencio,
 donde de la Emperatriz
 la noble vida muriendo,
 dormido el cuerpo en la cama,
 despertó el alma en el cielo. 885
 De esta suerte la perdiste,

885 *dispertó*: 'despertó'.

	de esta suerte la perdemos. El mundo se vista lutos, la voz rancos epicedios, los pechos tristes gemidos, la lengua lúgubre acento, el corazón dolor grave, los ojos mares inmensos; el mármol dé a la memoria de su sepulcro el diseño, el bronce dé a las edades de su tragedia el letrero, y la fama erija al mundo de su virtud los monteos.	890
CARLOS	Que me ha dado algún alivio la relación os confieso, que gusta un triste de oír hablar de sus sentimientos. Agora, Marqués, habéis de tomar por mí otro nuevo trabajo con la Marquesa, porque a los dos encomiendo el cuidado de llevar hasta Granada su cuerpo, a la capilla que en ella es de los reyes entierro.	900 905 910

889 *epicedios*: «composición poética en que se llora y alaba a una persona muerta» (DRAE).

888-893 esta secuencia de versos juega con la elipsis. El primer verso aporta el verbo principal *vestirse*, que se sobreentiende en el resto de la secuencia.

899 *monteos*: derivado de *montea*: 'trazos sobre la planta de un edificio sobre los que se erigen los arcos'. Interpreto que la fama trazará arcos túmbrs o túmulos ensalzando su virtud.

910-911 *capilla*: Se refiere a la Capilla Real de Granada, creada por los Reyes Católicos con el fin de recoger sus restos. Isabel de Portugal

	y nadie, si me viere hacer figuras, diga: «no beberé de estas linduras».	
BELISA	Hable el papel, aunque la lengua calle.	930
SANSÓN	Debo de ser, sin duda, de buen talle.	
BELISA	¿Me has oído, Sansón?	
SANSÓN	Sansón te ha oído, y tú deste Sansón Dalida has sido, mas no has de echarme lazo, ni tengo de dormir en tu regazo, ni cortarme el cabello, ni sujetarme a la tahona el cuello, ni para tus despojos hacerme tu rigor sacar los ojos.	935
	¡Oh, busca otro Sansón a tus deseos, que yo he de ser Sansón sin filisteos!	940
BELISA	Por el nombre, a lo menos, que te pones, has de saber desquijarar leones.	
SANSÓN	Fuerzas mal empleadas, que me ofende el león con sus quijadas.	945

928 *hacer figuras*: «hacer movimientos o ademanes ridículos» (DRAE).

929 *beberé linduras*: chiste que se forma a partir del dicho «No diga nadie de esta agua no beberé».

933-941 *Sansón / Dalila*: recrea el pasaje bíblico de Sansón y Dalila (Dalida). Recordemos que Dalila consiguió descubrir el secreto por el que Sansón era tan fuerte. Los filisteos, enemigos de Sansón, pagaron a la dama por el secreto y ella lo traicionó y lo entregó a sus enemigos, durmiéndolo en su regazo y cortándole la cabellera (motivo de su fuerza). Al capturarlo, los filisteos le sacaron los ojos y lo pusieron a trabajar haciendo rodar el molino (*Jueces*, 16: 17-21). De ahí que Sansón insista en que él nunca será como su homónimo bíblico y no se dejará engatusar por Belisa.

942-943 *desquijarar*: ‘rasgar la boca desde las quijadas’. Belisa se refiere a la fuerza característica del Sansón bíblico. En la Biblia, Sansón se dirige a Timná y al llegar le sale al encuentro un cachorro de león. Al no tener nada en la mano, lo cogió y lo despedazó (*Jueces*, 14: 5-6).

945 *me ofende*: ‘me hiere’.

- y nunca lee papeles sin licencia.
 BELISA ¿Pues a quién se la pide?
 SANSÓN A su conciencia.
 BELISA Dale el papel y aqueso no te aflija, 970
 y toma por el porte esta sortija.
 SANSÓN Haré mil maravillas,
 que al lacayo más santo hará cosquillas
 una sortija de oro.
 BELISA Va infinito
 en dar este papel.
 SANSÓN ¿Sin sobrescrito? 975
 BELISA Y sin firma también, que en sus renglones
 mucha pólvora va en cuatro razones.
 SANSÓN Con todo, a dudar llevo,
 si pólvora hay aquí, que allá haya fuego.
 BELISA Al fin, si oye mis voces, 980
 dame tú a conocer, pues me conoces. (*Vase*)
 SANSÓN Haré con el papel hechos bizarros,
 que hay en él para más de dos cigarros.
 ¿Papelito al Marqués? Pobre lacayo,
 un taco hiciera y me tirara un rayo. 985

sobre el tópico de la vida como teatro (vv. 65-92). Allí Borja reconocía que su interés era vivir como un santo y sin galanterías: «Bien podrá, si se remedia, / ser mi comedia de un santo» (vv. 87-88).

968 *papeles sin licencia*: 'sin permiso'. A la hora de publicar cualquier texto, en esta época se necesitaba aprobar una serie de licencias que indicaban que el contenido del libro era adecuado para la moral. Por lo que se deduce que no aceptaría leer papeles que violentan la moral, pues su contenido es amoroso. Nótese además la dilogía en *papel*, referido tanto al 'billete amoroso' de la dama como al 'escrito' en general.

974b *infinito*: 'muchísimo'.

975b *sobrescrito*: son los datos del destinatario que se escribían en la parte exterior del sobre.

985 *taco*: 'lío, embrollo'.

Sale Flora con otro papel

FLORA	Con paso feliz entro, pues apenas te busco y ya te encuentro.	
SANSÓN	¿Qué es esto, más empleos? Pues no he de malograr otros chiqueos.	
FLORA	En tu nombre contemplo que sí es bastante a derrocar un templo desde el plinto a la altura, desrasando su eterna arquitectura.	990
SANSÓN	[<i>Aparte</i>] No es para perder el juicio un hombre, la tema que estas tienen con mi nombre. ¿Que por fuerza o de grado, porque murió su santo degollado, ha de ser degollado, aunque resista, cualquiera que se llame Juan Bautista?	995
FLORA	Aguarda, que otro templo me aseguro derrocar piedra a piedra y muro a muro. Éste es Borja, tu amo, en cuyas pretensiones yo me inflamo. Llévale este papel, que en lo que reza pretendo derribar su fortaleza;	1000 1005

989 *chiqueos*: 'halagos'.

990-994 *desrasando*: desrasar: 'derribar'. *plinto*: en arquitectura es la 'parte inferior de la basa'. Alude a otro pasaje del Sansón bíblico. En concreto al de su muerte y venganza en el templo de los filisteos (*Jueces*, 16: 26-30). Cuando Sansón, preso y ciego, fue llamado por los filisteos al templo como entretenimiento, con ayuda de un niño se situó entre dos columnas. Invocó a Dios y derribó el edificio tirando los pilares.

999 *Juan Bautista*: personaje bíblico que anunció la llegada de Cristo. El pasaje que aquí se alude es el de Salomé, quien sedujo al rey Herodes con su baile. Éste quiso premiar a la dama y le ofreció aquello que ella quisiera. Ella entonces pidió la cabeza de Juan el Bautista (*Marcos*, 6: 14-29 y *Mateo*, 14: 6-12).

y si le hallo propicio,
 el Sansón serás tú de su edificio.
 SANSÓN (*Aparte*) Aquí me importa urdir una tramoya,
 quizá esta boba me dará otra joya.
 Mi amo fue primero 1010
 quien de aqueste papel me hizo tercero,
 para saber cuán entendida eres

Dale el papel

en descifrar aquestos caracteres;
 y va sin firma y nombre,
 y de mujer parece, y es de hombre, 1015
 y dice que en volviendo de Granada
 verás su voluntad en ti empleada.
 FLORA ¡Posible es que tal veo!
 ¿Que logró su esperanza mi deseo?
 SANSÓN Acaba ya de darme algún anillo. 1020
 FLORA Muchos te doy en este cabrestillo.
 SANSÓN [*Aparte*] Mire si es como quiera
 la pólvora de estotra escopetera.
 Advierte que hay peligro en publicarlo.
 FLORA Dile que yo sabré disimularlo. 1025
 Y dale ese papel, que lleva dentro
 de fuego y llamaradas otro centro,
 y su tenor al que me das confirma,
 pues va también sin sobrescrito y firma.

1008 *tramoya*: 'trampa, engaño'.

1011 *tercero*: es aquel que media entre dos personas que buscan algún convenio, en este caso amoroso.

1018 *que tal veo*: 'que tal cosa veo'.

1021 *cabrestillo*: es una cadena de oro.

1028 *tenor*: 'contenido'.

SANSÓN	[<i>Aparte</i>] ¡Brava tramoya es esta! Ya tengo para estotra una respuesta. Sansón, ruede la bola, que ya por ésta, vuesarced mamola. ¡Oh papel bien feriado, llamarte tengo mi papel sellado! (<i>Vase</i>)	1030 1035
FLORA	¿Qué le sirve a la piedra más constante resistir del martillo impresión fiera, si en sangre de un cordero, vuelto cera, cera perdió lo que ganó diamante? La exhalación, ¿qué medra, si flamante cometa sobre el viento se aligera, tardándose en caer de aquella esfera lo que se estuvo en ser rayo tronante?	 1040

1032 *ruede la bola*: es una expresión para manifestar el deseo de que continúe algo. Para Sansón, se trata del deseo de continuar su treta.

1033 *por ésta*: «como fórmula de juramento que se profiere en son de amenaza al mismo tiempo que se hace una o dos cruces con los dedos pulgar e índice» (DRAE). En este contexto la amenaza se entiende en tono jocoso.

mamola: ‘picar el anzuelo’. Es decir, gracias al papel de Flora ya tiene la respuesta para Belisa, quien podrá caer en el engaño. Un error de transcripción hizo que las ediciones modernas leyeran *manola*, por lo que el verso carecía de sentido.

1035 *papel sellado*: es un tipo de papel que se señala con unas armas porque se trata de un papel oficial y por tanto sirve para autorizar un documento legal. La trampa de Sansón queda autorizada a través del papel de contenido amoroso.

1036-1037 *piedra constante*: la piedra más constante es el diamante, por ser la de mayor dureza. En esta ocasión simboliza a Borja, por su firmeza.

1038 *cordero, vuelto cera*: es el *Agnus Dei*, metáfora de Cristo como ‘cordero de Dios’, quien con su sangre se hizo diamante (símbolo de fuerza). No obstante, el *agnusdéli* es un objeto de devoción que consiste en una tablilla de cera con una imagen impresa. De ahí que se tome el elemento de la cera. Cristo con su sangre volvió la cera (la blandura) diamante, de manera que Borja también puede volver el diamante blando.

1040-1043 *cometa*: «es una impresión ígnea que se causa en la región suprema del aire por virtud de los astros y exhalación caliente y untosa»

Y al hombre, ¿qué le importa, blasonando
de fuerte, que ser piedra se prometa? 1045
¿Qué importa a la región subir volando
a donde el aire su altivez respeta,
si vuelve un ruego su diamante blando,
y baja rayo quien subió cometa?

*Vase, y salen por una puerta el Arzobispo de Granada
y un Secretario y algunos criados, y por la otra Borja y
acompañamiento de luto*

- SECRETARIO Infinita es la gente que se llega 1050
a ver la ceremonia desta entrega.
- ARZOBISPO Desde esta madrugada
junta en la iglesia está toda Granada.
¿Quién de hacer esta entrega y juramento
ha venido encargado? 1055
- SECRETARIO Señor, ese cuidado
al Marqués de Lombay el César fía,
heredero del Duque de Gandía,
cuya noble persona
está electa en virrey de Barcelona. 1060
- ARZOBISPO Pues jure vuesellencia
de todo este concurso en la presencia,

(Cov.). Estos versos quieren decir de qué sirve que el flamante cometa, pues es de fuego, medre hasta el cielo si al final caerá en forma de rayo.

1049 acot. *Arzobispo*: Gaspar Ávalos de la Cueva (1485-1545) fue nombrado arzobispo de Granada en 1528 y ocupó el cargo hasta 1542.

1054 *entrega y juramento*: al comprobar la métrica de esta secuencia (vv. 1050-1120) vemos que se trata de una silva de consonantes; sin embargo, este verso queda suelto.

1056-1060 *títulos nobiliarios*: el Secretario enumera los títulos nobiliarios de Francisco de Borja. Remite directamente a la escena en que el Emperador concede los títulos al protagonista (vv. 381-397).

que el cuerpo que ha traído
de Toledo a Granada remitido
y en esta caja nos entrega agora, 1065
es de la Emperatriz nuestra señora.
BORJA Abrid aquesa caja.

Descúbrenla y parece una calavera

El espanto y pavor mi lengua ataja.
¡Válgame Dios! ¿Qué veo?
¿Cómo puedo jurar lo que no creo? 1070
SECRETARIO Haga vuestra excelencia la protesta.
BORJA [*Aparte*] ¡Cómo! ¿La Emperatriz es esta? ¿Es esta?
¡No hay tal, yo me he engañado!
¿Mas qué cuenta he de dar de mi cuidado?
SECRETARIO Parece que habla con razones mudas. 1075
ARZOBISPO Que está, parece, entre temor y dudas.
BORJA Señores, aunque pruebo
a hacer el juramento, no me atrevo,
que en esta caja puse yo una estrella
y no hallo de su lumbre una centella. 1080

1067 acot. *calavera*: la siguiente escena representa el momento de la conversión de Borja, tras la muerte de la Emperatriz Isabel de Portugal en 1539. Al tratarse del desengaño del protagonista sufrirá un punto de inflexión en su vida. Obviamente, este momento se recoge en todas las fuentes históricas sobre la vida del santo-duque. Desde Ribadeneira hasta las de los siglos XVIII y XIX (ver capítulo de las fuentes). Por otra parte, este instante ha sido retratado en numerosas ocasiones, tal es el cuadro de José Moreno Carbonero, *Conversión del Duque de Gandía*, que se encuentra en el Museo del Prado. Sin embargo, la imagen del santo con la calavera fue retratada por Alonso Cano (1601-1667) en un lienzo titulado *San Francisco de Borja*. Lo podemos ver en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

1071 *protesta*: es el juramento para atestiguar un hecho.

A esta tumba traduje todo el polo,
y no hallo de su luz un rayo solo.
La Emperatriz hermosa entonces era,
y agora una desnuda calavera.
No es aquél, no es aquél su rostro hermoso, 1085
no es su semblante aquél majestuoso.
Por tanto, entre las dudas que aquí siento,
será solo el tenor del juramento
que juro que, según fue mi cuidado
en haber este cuerpo trasladado 1090
de Toledo a Granada, moralmente
juzgo que ningún caso ni accidente
pudo hacer que el que yo os entrego agora
no sea de Isabel nuestra señora,
que decir que es el mismo y afirmallo 1095
juzgo imposible — ¡cuánto más jurallo!—,
porque le quede al mundo desta suerte
testimonio en mudanzas de la muerte.

SECRETARIO ¡Por cierto, caso extraño!

1081 *traduje*: 'traje', v. 225. *polo*: 'cielo'. Jammes en su edición de las *Soledades* apunta que este término «tiene el sentido más literal de 'cielo', como *polus*, que emplean con frecuencia los poetas latinos (Virgilio, Horacio, etc.) con la misma significación» (p. 512).

1084 *desnuda calavera*: en el emblema 100 de Juan de Borja, en sus *Empresas morales*, se representa una calavera sin ningún tipo de acompañamiento. Este motivo significa «Evitar la soberbia del que olvida su condición de hombre —polvo somos y en polvo nos convertiremos representado por la calavera—, por los logros obtenidos en esta vida». El mote de dicho emblema dicta: *Hominem te ese cogita* 'recuerda que eres hombre', uno de los tópicos que se maneja en la conversión del santo.

1077-1098 *conocimiento*: esta intervención de Borja es el momento en el que se da cuenta del error en el que estaba frente a la vida.

- ARZOBISPO ¡Qué materia hay aquí de un desengaño! 1100
 Secretario, dad fe de lo jurado
 con el tenor que Borja lo ha dictado.
- SECRETARIO Doy fe de dicho y hecho,
 con instrumento y forma de derecho.
- BORJA ¡Que aquí paró tan verde primavera! 1105
 No más servir señor que se me muera.
 Herido estoy, mi Dios, y arrepentido
 de lo mal que he vivido.
 ¡Oh, quién naciera agora,
 para no malograr sola una hora! 1110
 ¡Oh, quién siempre trajera
 presente el rostro de la muerte fiera!
 ¡Oh, si rompiera tanto loco enredo,
 ya que no vuestro amor, siquiera el miedo!
 ¡Que aquí para la pompa lisonjera! 1115
 No más servir señor que se me muera.
- SECRETARIO Ya el instrumento cierro.
- ARZOBISPO Pues mañana será misa y entierro,
 y el cuerpo quedará depositado
 en la Real Capilla, a mi cuidado. 1120

Cierran la cortina, vanse todos y queda Borja solo

1104 *instrumento*: se refiere al documento que prueba algo.
forma: «conjunto de requisitos externos o aspectos de expresión en los actos jurídicos» (DRAE).

1106 *no servir señor*: Según la biografía del P. Ribadeneyra, Francisco de Borja pronunció esta sentencia en el momento de su conversión a solas, mientras que en la comedia la pronuncia ante los testigos.

1115 *pompa lisonjera*: 'la vanidad que gusta, deleita y adula'. En el texto del P. Ribadeneyra se insiste mucho en el aborrecimiento que el santo posee de la vanidad y los engaños de la vida terrenal.

BORJA	Imperios, ¿en qué estribáis? Tronos, ¿sobre qué os tenéis? Majestad, ¿de qué pendéis? Grandezas, ¿a qué aspiráis? ¿De qué sirve que creáis	1125
	la pompa que el mundo admira, si tan fácilmente expira el trono y la majestad? Sola la muerte es verdad, que lo demás es mentira.	1130
	Hermosura, ¿qué te has hecho? Beldad, ¿dónde te escondiste? Salud, ¿cómo te perdiste? Vida, ¿cómo te has deshecho? Lozanía, ¿qué provecho	1135
	conserva tu lucimiento, si eres flor expuesta a un viento, si rosa eres bella y roja que a un embate se deshoja, y se marchita a un aliento?	1140
	¿Qué locura es, qué locura, la de mis necios engaños,	

1121-1180 *desengaño vital*: este soliloquio de Borja es el momento de reflexión sobre lo esencial de la vida. El tema central es el del *tempus fugit* (la fugacidad de la vida). El desengaño vital le hace cuestionar las prioridades del mundo y el malgastar el tiempo en vanidades. De este modo, a lo largo del texto observamos tópicos como el de la *vanitas vanitatum* ('vanidad de vanidades') o el *memento mori* ('recuerda que vas a morir').

1126 *pompa*: «se toma también por fausto, vanidad y grandeza» (Aut.).

1121-1130 *Imperios*: esta décima trata sobre la primera de las vanidades del mundo: el poder.

1131-1140 *flor*: la siguiente vanidad es la hermosura de la juventud, simbolizada en la flor, en concreto la rosa, que se «marchita a un aliento» (v. 1140). El último aliento; la muerte.

si los más floridos años dan en una sepultura?	
Girasol, ¿cuánto te dura beberte del sol el rayo,	1145
si llega un mortal desmayo cuando se ausenta su coche, y acaba sola una noche los lucimientos de un mayo?	1150
¿Qué importa que de tus galas, oh pajarillo, presumas?	
¿Qué importa, nave de plumas, que peinen luces tus alas, si hay en los cañones balas	1155
con que romperte las velas, y al tiro que no recelas, sesgando el aire sereno, te interrumpe solo un trueno	
la presunción con que vuelas?	1160

1144 *sepultura*: este verso está ligado con el 1129 en el que se afirma que lo único cierto es la muerte. Es decir, la lozanía, la salud, la vida y en definitiva los necios engaños (v. 1142), los terrenales, acaban en la sepultura.

1145 *Girasol*: «es una planta cuyas flores van girándose y dando vuelta con el sol, desde que nace hasta que se pone» (Cov.). En este caso el sol permite su vida, pero es breve porque acaba al ponerse.

1148 *coche*: se refiere al carro del sol. En la Antigüedad se representaba el sol mediante la figura del dios Helios tirando de un carro conducido por cuatro caballos. Salía por oriente y se metía en el Océano.

1150 *mayo*: es el mes florido y primaveral por excelencia. El lucimiento del girasol, hermoso en su mayo, finaliza tan rápido como con la puesta del sol.

1151-1152 *pajarillo*: es otro ejemplo de vanidad.

1153 *nave de plumas*: metáfora por el pajarillo del verso anterior.

1154 *peinen luces*: vuelen tan alto como para alcanzar las luces o estrellas con sus alas.

Arroyuelo, ¿adónde vas?
 ¿Dónde corres, arroyuelo?
 Mira no te encuentre un hielo,
 que a tu pesar pararás;
 o al menos, si corres más 1165
 hasta el mar, anegaraste;
 y si a sus ondas llegaste,
 tú mismo tu muerte fuiste,
 pues más temprano moriste
 cuanto más te apresuraste. 1170
 Pues si a girasol aspiro,
 ¿cómo no temo una helada?
 Si soy ave remontada,
 ¿cómo no recelo un tiro?
 Si dulce arroyo me miro, 1175
 ¿quién me podrá ser apoyo
 para no hundirme en el hoyo?
 Que es como el mar de la muerte,
 acabando de una suerte
 hombre, flor, ave y arroyo. (Vase) 1180

1161-1170 *arroyo*: como representación de la vida es un tópico que ya existía desde la Edad Media. Valga recordar las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique en las cuales dice: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir» (vv. 25-27). El mar es símbolo de la muerte pues es donde acaba el trayecto. En esta ocasión además el arroyo puede interrumpir su curso por un elemento externo, como el hielo (v. 1163).

1171-1180 *hombre, flor, ave y arroyo*: esta décima engloba una figura retórica muy utilizada por autores como Pedro Calderón de la Barca: la diseminación recolectiva. Consiste en retomar los elementos esparcidos con anterioridad en el último verso, para cerrar la reflexión.

ACTO SEGUNDO

Sale Rocafort, bandolero

ROCAFORT ¡Que sola una oposición
entre dos linajes pudo
ocasionar tanto incendio
en Cataluña, que puso
al ejercicio más bajo 1185
tantos nobles! ¿Cómo juntos
en cuadrillas se abandonan
y, pasando los abusos
de la venganza, se abaten
a sustentarse de hurtos? 1190
¡Que pudiendo en las batallas
alcanzar invictos triunfos
con que hacer su nombre eterno,
solo obtengan en el mundo

1181-1184 *oposición / Cataluña*: este acto está dedicado al papel de Francisco de Borja como virrey (ver capítulo sobre el género). En esta primera intervención del bandolero Rocafort ya nos enmarca el contexto histórico: revuelta de Cataluña que provocó una situación de inestabilidad social (bandolerismo). En el origen del conflicto nos encontramos con la enemistad de dos familias (Caderes y Narros) como se verá en los vv. 1992-1997. Hecho que se recoge también en la segunda parte del *Quijote* (II, 60).

1185 *ejercicio más bajo*: ‘el bandolerismo’. Cuando Francisco de Borja fue nombrado virrey de Cataluña (1539-1543), una de las mayores preocupaciones fue el bandolerismo, aquí representado por Rocafort. Estos versos en boca del bandolero hacen referencia al enfrentamiento que hubo en la nobleza, entre quienes querían apoyar económicamente al Emperador y aquellos que no lo aceptaban.

1187 *cuadrilla*: grupo. No es baladí que Bocanegra mencione que los bandoleros se juntaban en cuadrillas: «El 7 de marzo de 1539, el Emperador dictaba una pragmática en la cual se establecían una serie de medidas para reprimir el bandolerismo, como la prohibición de andar en cuadrilla y de usar armas, y la obligatoriedad de ayudar a su persecución» (García Cárcel, p. 173).

renombre de bandoleros! 1195
 ¿Yo soy Rocafort? ¿Yo junto
 presunción de un pecho hidalgo,
 con oficio que presumo
 que se afrentará un plebeyo?
 ¡Vive el cielo que, confuso, 1200
 me arrepiento de ser noble,
 porque no digan que sufro
 un tabardillo en mi sangre
 que le corrompe lo puro
 de su nobleza! O al menos, 1205
 si yo soy el que le infundo
 la peste, que también sea
 quien sangre el humor corrupto
 con que vive envenenada,
 o por acabar en uno 1210
 ya con el honor la vida.
 Y pues delitos incurro

1196 *Rocafort*: el nombre del bandolero significa ‘roca fuerte’. Establece el carácter del personaje aguerrido que destaca su dureza. Sin embargo, el nombre no solo denota el significado, sino que además recuerda a un conocido bandolero: Antonio Roca, de quien Lope de Vega escribió una obra: *Antonio Roca o la muerte más venturosa*. Francisco de Borja intentó capturarlo, pero fue ejecutado por su sucesor, el Marqués de Aguilar (García Cárcel, p. 174).

1197 *hidalgo*: era la nobleza más baja de la jerarquía social. Se ha llegado a relacionar el bandolerismo con la nobleza rural, aunque se sabe que también afectó a las ciudades. En cualquier caso, Rocafort se trata del prototipo de bandolero.

1204 *tabardillo*: ‘enfermedad infecciosa y peligrosa’.

1209 *sangre envenenada*: alusión a las sangrías, que consistían en extraer sangre del enfermo para quitarle con ello la infección, «el humor corrupto». Era una práctica médica de esta época. En teatro se ha empleado para conseguir tensión dramática, recordemos *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, donde el protagonista Don Gutierre mata a su mujer, doña Mencía, con la práctica de excesivas sangrías.

contra mi honra, yo mismo
sea delincuente y verdugo.

Sale un bandolero con Sansón preso

- SANSÓN Bandolero de mis ojos, 1215
 si ya te di tres escudos,
 que era todo mi caudal,
 ¿qué me quieres?
- BANDOLERO Darte unos
 confites que te ha guardado
 Rocafort.
- SANSÓN ¿Pues cómo supo 1220
 Rocafort que yo era amigo
 de confites? No acostumbro
 comerlos, por vida mía,
 que son mis achaques muchos
 y los confites me matan. 1225
 Fuera de que yo no gusto
 de beber agua jamás,
 y siempre anduvieron juntos
 comer dulce y beber agua.
- BANDOLERO Pues darte ha un trago del puro. 1230
- SANSÓN Harto trago es el prenderme.
- ROCAFORT ¿Quién es ese hombre?
- BANDOLERO Barrunto
 que acaso se habrá soltado

1219 *confites*: ‘dulces’. El tono del bandolero es irónico.

1227 *beber agua*: es un chiste habitual para caracterizar al gracioso el decir que nunca bebe agua, pues se sobreentiende que bebe vino. El gracioso suele ser un poco achispado.

1230 *puro*: entiendo de ‘vino puro’ y con bastantes grados de alcohol.

	de algún gallinero.	
SANSÓN	Juro	
	que yo me holgara de ser,	1235
	viéndome en aqueste punto,	
	gallina física y real,	
	que yo escusara estos sustos	
	y en mi corral me estuviera	
	poniendo güevos; mas plugo	1240
	a los hados de mi estrella	
	que yo por secreto influjo	
	sea gallina con bigotes,	
	como otros que hay en el mundo.	
ROCAFORT	¿Cómo te llamas?	
SANSÓN	Sansón.	1245
ROCAFORT	¿Sansón? Pues di, ¿no es injusto	
	tener tan valiente el nombre	
	y tener tan pocos humos	
	de valor en ese pecho?	
	¿No has de tomar por supuesto	1250
	azorar la valentía	
	a desgajar con los puños	
	las quijadas a un león	

1234 *gallinero*: lo moteja de gallina o cobarde.

1240 *plugo*: pretérito perfecto de *placer*. En la actualidad apenas se usa y solo en contextos cultos. Su uso más extendido es en la expresión «plugo a Dios» o «plugo al Cielo».

1243 *gallina con bigotes*: un hombre gallina, es decir, un cobarde. Los bigotes remiten al soldado valentón: hay ejemplos en Quevedo y otros autores. En la jácara inicial de «Pero Vázquez de Escamilla» dice: «que les meteré en el cuerpo / lo buido del mostacho» (vv. 316-317) por lo afilado de su bigote.

1246-1249 *Sansón*: otra vez se recrea en el chiste del nombre del personaje al relacionarlo con el Sansón bíblico, reconocido por su valentía en la lucha contra los fariseos.

	y astillar la testa a un bruto?	
SANSÓN	¡Oh, en malas galeras reme quien este nombre me puso, que todos me dan en cara si con él cumplo o no cumplo!	1255
ROCAFORT	Sansón, y si te aprisionan la suerte o los infortunios, ¿no has de saber destrabarte de las coyundas los pulsos? ¿No arruinarás de un vaivén en un edificio juntos columnas, pilastras, jambas, ancones, carquesios, cúneos, plintos, boceles, llumazos,	1260 1265

1250-1254 *león*: en el primer acto Belisa también bromeaba con el asunto del león (vv. 942-943).

1255 *malas galeras*: en el siglo XVII existía una pena que se imponía a los delincuentes, quienes eran enviados a remar en las galeras: grandes embarcaciones empujadas con los remos y en algunas ocasiones por el viento.

1257 *dar en cara*: frase hecha que significa 'reprochar'.

1262 *coyundas*: 'correas'.

1265 *columna*: columna.

pilastras: es una columna de base cuadrada o rectangular y puede estar adosada a una pared.

jambas: son las piezas que se colocan en vertical a los lados de las puertas o ventanas y sujetan el dintel, que es el arco, en la parte superior.

1266 *ancones*: es la pieza que se coloca para sostener la cornisa. Suelen ser piezas adornadas.

carquesios: son adornos de cerámica con forma parecida a un jarrón. También están adornados con relieves.

cúneos: «En los teatros o anfiteatros antiguos, espacio comprendido entre los vomitorios» (DRAE).

1267 *plintos*: son la parte inferior de la basa de la columna. Dicho sea de paso, la *basa* es: «Pieza inferior sobre la que se apoya el fuste de la columna en todos los órdenes arquitectónicos excepto en el dórico» (DRAE).

boceles: es una moldura convexa. Puede ser semicircular o elíptica. Se coloca encima del plinto, a modo de adorno previo a la columna, y se puede

chelonios, cimazos, plúteos,
repisas, histrias, cornisas,
cimborios, frisos y cubos,
haciendo de todo ello
tu portentoso sepulcro,

1270

conocer como *toro*. Ahora bien, también se pueden ver adornando arcos de puertas y tenemos muchos ejemplos en la arquitectura gótica.

llumazos: son listones de madera que atraviesan los largueros de las puertas y forman *cuarterones*, es decir, los cuadros que a veces dividen las puertas o ventanas. El término *llumazo* también puede sustituirse por *peinazo*.

1268 *chelonios*: es una de las partes que componen una especie de torno giratorio que sirve para levantar peso. El chelonio sería la pieza desde donde se coloca el eje del torno.

cimazos: cimacio: es una moldura en forma de S. Podía servir para concluir la cornisa. El hecho de que Sansón diga *cimazo* y no *cimacio* no es un error del personaje. En documentos sobre arquitectura de la época podemos leer que se emplea así el término: «En el grueso del tablero, una pequeña moldura, siquier *cimazo*, que toma la mitad del grueso e tiene de salida dos compases» (Sagredo, fol 25v) o «Este pedestal, si es quadrado, se haze el *cimazo* que ciñe sus lados de la dízima parte de su ancho y, si es redondo, como suele hazerse quando lo es el plinto de la coluna, no lleva *cimazo* sino el cañón llano» (Arfe y Villafañe, fol 20 r).

plúteos: «Cada uno de los cajones o tablas de un estante o armario de libros» (DRAE).

1269 *repisas*: son estantes colocados en la pared de manera horizontal y sirven para soporte de objetos.

histrias: estrias: son las líneas labradas en las columnas que las recorren de arriba abajo. Un claro ejemplo lo encontramos en las columnas del Partenón.

cornisas: son los salientes que rematan la parte superior una pared o un muro y que generalmente se adorna con molduras.

1270 *cimborios*: cimborrio: es la cúpula o también la base donde se sostiene la cúpula y que se sostiene sobre arcos.

frisos: «Parte del entablamento en los órdenes clásicos que media entre el arquitrabe y la cornisa, en ocasiones ornamentado de triglifos, metopas u otros elementos» (DRAE).

cubos: en algunos techos son los adornos en relieve con forma, claro está, de cubo.

1272 *portentoso sepulcro*: recordemos que el Sansón bíblico muere al derribar el templo de los fariseos, el cual era de gran tamaño.

	echándote encima roto todo un templo a solo un tumbo?	
SANSÓN	[<i>Aparte</i>] Ya escampa, y llovían guijarros. ¿Ancones, plintos y plúteos? ¡No dijera más si diera en bandolero Vitruvio! ¡Válgate el diablo por hombre, Rocaforte o Rocafurto!	1275 1280
	Las bernardinas que ha echado en arquitecto o en culto, que para mí tanto monta, pues ni un vocablo, ni uno, he podido penetrarle según han sido de oscuros, ocultos y revesados.	1285
ROCAFORT	Pues sin ser Sansón, yo dudo que Sansón se le opusiera a mi valor, pues sojuzgo los más fieros animales y suelo hacerlos menuzos.	1290
SANSÓN	Señor, yo haré penitencia deste nombre que me cupo	

1275 *ya escampa, y llovían guijarros*: es una expresión coloquial que se utiliza cuando «cuando alguien porfía pesadamente sobre algo» (DRAE).

llovían: pronúnciese con sinéresis, «llovian», para preservar el octosílabo.

1278 *Vitrubio*: reconocido arquitecto (v. 558).

1280 *Rocafurto*: el chiste de Sansón radica en que crea otro nombre parlante, pero en lugar de emplear el término fuerte, emplea *furto*, que recuerda a *hurto*, que es a lo que se dedica el bandolero.

1281 *bernardinas*: ‘fanfarronadas’.

1285 *penetrarle*: penetrar: ‘comprender algo dificultoso’.

290 *sojuzgo*: ‘someto’. El término sojuzgar implica violencia. Rocafort es un personaje que hace gala de su fiera. En esta escena sirve de contrapunto a la cobardía de Sansón.

1292 *menuzos*: ‘trizas, pedazos’.

	y que tan indignamente tomo en mis labios inmundos, y prometo no llamarme Sansón más, sino don Lucio, o don Floro, o don Lucindo, que todos, según barrunto, son nombres afeminados.	1295 1300
ROCAFORT	Deja agora esos discursos y di, ¿dónde caminabas?	
SANSÓN	A Barcelona, con unos despachos de Carlos Quinto.	1305
ROCAFORT	¿Y de ti los fía?	
SANSÓN	¿Qué mucho? ¿No valgo para correo?	
ROCAFORT	Muestra.	
SANSÓN	[<i>Aparte</i>] En vano los oculto.	

Dale un pliego de cartas

ROCAFORT	Al virrey el sobrescrito dice; pero está seguro que no he de romper la nema, porque soy noble y es justo que el noble lo muestre ser en la lealtad al augusto señor suyo natural. El pliego te restituyo	1310 1315
----------	---	--------------------------------------

1301 *nombres afeminados*: parece ser que a pesar de tratarse de nombres masculinos, connotan cualidades vinculadas a lo femenino. Floro, por ejemplo, recuerda a las flores, conectadas por lo general con el ámbito de la mujer.

1309 *sobrescrito*: 'dirección del destinatario'.

1311 *nema*: 'sello, cierre'.

Vuélvesele a dar

- sin abrirle, porque entiendas
que del rey solo un dibujo
trasuntado en un papel
causa respetos ocultos. 1320
- SANSÓN Señor, no contiene más...
- ROCAFORT Pues di, ¿yo te lo pregunto?
- SANSÓN Soy lacayo, con que he dicho
que ningún secreto sufro.
- ROCAFORT Pero pues que tú lo sabes, 1325
que lo sepa yo no es mucho.
¿Qué contiene?
- SANSÓN Pide el César
un auténtico trasunto
en ciertas informaciones
de un recelado tumulto 1330
que a Cataluña alteró.
- ROCAFORT ¿Quién es el virrey?
- SANSÓN Excuso
su elogio por ser mi amo,
que es un ángel te aseguro.
Es don Francisco de Borja, 1335
en cuya persona puso
el Autor mil buenas partes.
Y siempre amistades tuvo
con bandoleros.
- ROCAFORT ¿Qué dices?
¿Es buen médico ninguno 1340

1319 *trasuntado*: 'copiado'.

1324 *sufro*: 'tolero, soy incapaz de guardar un secreto'.

1332b *excuso*] *escuso* HL y NY. He decidido actualizar el término porque puede dar lugar a confusión, puesto que existe la voz *escusar*: 'ocultar'.

	que, conociendo la fiebre y su entojicado influjo, le da fuerzas al veneno que está en las venas oculto?	
	No puede ser buen virrey, que eso es dar fuerzas y jugo a la peste de los reinos, amparar por sus alumnos los hombres facinorosos.	1345
SANSÓN	Fue lisonja, que antes juzgo que es justiciero en extremo. Con todo, saber procuro por qué tan recto le quieres, que te causase disgusto verle amparo de ladrones.	1350
ROCAFORT	Ese, amigo, es otro punto, que juzgo lo que es razón con mi entendimiento agudo, pero con mi propio amor siempre mis daños rehusó.	1355
	Sé que es justo hacer justicia, pero conmigo no gusto.	1360
SANSÓN	Aquí el refrán castellano se ha caído de maduro: justicia, y no por mi casa.	1365
ROCAFORT	Es el refrán oportuno.	

1342 *entojicado*: 'intoxicado'.

1345-1349 *facinorosos*: 'facinerosos'. La definición de *alumno* la tomo de Covarrubias: «el que es criado y sustentado por otro como el hijo, el criado, el paniaguado». Rocafort afirma que Borja no puede ser buen virrey si es amigo de los bandoleros (vv. 1338-1339a), pues es dar fuerza a la peste, y ampararlos como si fueran sus criados (*alumnos*).

1365 *justicia, y no por mi casa*: refrán que recoge Correas: «¡Justicia, justicia! Mas no por mi casa» (p. 255).

SANSÓN Dime, ¿es mozo ese virrey?
 Aún no cumplió los seis lustros,
 que solos veintinueve años
 ha que ve la luz del mundo. 1370

ROCAFORT Debe de ser muy prudente.

SANSÓN Es un Séneca, un Licurgo,
 es un centro de prudencia.

Sale otro bandolero segundo, con una mujer presa

BANDOLERO Señor, esta mujer...

ROCAFORT ¡Juro
 a Dios que no sé, no sé 1375
 cómo resisto a un impulso
 que me viene de matarte!
 ¿No he dicho a todos mis súbditos
 que a las mujeres les debe
 pasaje y salvoconducto 1380
 el respeto, la piedad
 y el valor en su recurso?
 El respeto, porque siempre
 da a la decencia tributo;
 la piedad, porque a quien llora 1385
 mostrar fiereza es injusto;
 y el valor, porque rendir

1371 *Séneca*: Lucio Anneo Séneca (4 a.C.-65 d.C.) fue un filósofo y erudito romano.

Licurgo: se refiere al legislador espartano de quien se desconoce su cronología. La relación que establece el verso es la de prudencia, al ser los dos hombres sabios.

1380 *salvoconducto*: «documento expedido por una autoridad para que quien lo lleva pueda transitar sin riesgo por donde aquella es reconocida» (DRAE). Aquí el salvoconducto no es un documento en sí, sino el respeto y la piedad (v.1381).

	flaquezas nunca fue triunfo. Idos, señora, en buen hora, y que siento, os aseguro, la necia descortesía del que a mis ojos os trujo.	1390
MUJER	Yo me voy, y plegue al cielo premiar tan cristiano asunto con darte una buena muerte.	1395

Vase la mujer

SANSÓN	Conforme fuere el verdugo.	
ROCAFORT	Sansón, prosiga también de su jornada el discurso.	
SANSÓN	Dios te depare una horca nueva, que no haya ninguno estrenádola hasta ti. (<i>Vase</i>)	1400
ROCAFORT	Páguete Dios el anuncio. En viendo un hombre cobarde, amigos, mal disimulo agradecerme a mí mismo las fuerzas, porque yo lucho con un oso y lo barbeo. Y más de una vez alguno que intentar quiso ofenderme, tan presto el castigo suyo	1405 1410

1399-1401 *horca*: el chiste sobre la horca lo encontramos ya desde la literatura picaresca. Sirva de ejemplo la muerte del padre del *Buscón* de Quevedo, quien al llegar a la horca y ver un escalón hundido da aviso para que lo arreglasen para el siguiente (I, 7). Por lo tanto, la gracia está en desear una horca nueva, para que no haya problemas a la hora de la ejecución.

1407 *barbeo*: barbear: 'afeitar'. Sus fuerzas son equiparables a las de un oso.

	conoció que, entre mis brazos alzando el cuerpo membrudo, fue tan veloz el ahogarle que abrió la boca y no tuvo lugar de cerrarla más;	1415
	y juzgara quien estuvo a la mira que la abrió el oso, medio difunto, por solo escupirme a mí las entrañas con el susto.	1420
BAND. 2	(<i>Aparte</i>) Parece encarecimiento.	
BAND. I	Tu valor es sin segundo.	
ROCAFORT	Ni es esto solo en los brazos, que una vez que con orgullo quiso un soberbio alazán hacerme a mí de su curso Faetón estrellado a un risco, tal le apreté entre los muslos que le reventé la vida, pareciendo en aquel punto que llegó al despeñadero atrevido y disoluto solo a despeñar el alma, porque el cuerpo quedó surto	1425 1430

1421 *encarecimiento*: «vale también ponderación, alabanza y exageración» (Aut.).

1425 *alazán*: «color de caballo que tira a dorado», aquí por metonimia se refiere al caballo.

1426 *Faetón*: personaje mitológico que quiso llevar el carro del sol, pero fracasó cayendo. En la loa de esta comedia ya aparece la primera referencia (vv. 3-6). Como el carro del sol era empujado por caballos, se asimila esta escena con la narrada por Rocafort, quien casi es despeñado por su caballo.

1434 *surto*: ‘en reposo’. Ha matado al caballo con la fuerza de sus muslos para evitar despeñarse.

en el brocal de la peña;	1435
yo tan en mí que no dudo	
decir que ni aun me turbé,	
y me importó, pues no hubo	
sucedido aqueste lance	
cuando la ocasión me puso	1440
en otro más apretado:	
saliome un toro sañado	
al encuentro, alto de cuerpo,	
bajo de hombros, confuso	
el lomo de negro y pardo,	1445
el pecho de pardo y rubio,	
corto cuello, ancho de testa,	
frente rizada, ojos turbios,	
cerviz gruesa, hosca la barba,	
de la luna tan agudos	1450
los dos buidos estoques	
que eran sus puntas dos puntos.	
Parose soberbio y bravo,	
pareme serio; desnudo	
la espada, con él me afirmo,	1455
conmigo se encara el bruto,	
peina con el callo el puesto,	
de polvo levanta nublos,	
da un bramido, parte ciego,	

1447 *testa*: 'cabeza'.

1450-1452 *toro*: al describir al toro, utiliza la misma metáfora que Góngora para referirse a los cuernos: la luna («Media luna las armas de su frente», I, v. 3). Por su parte, Bocanegra los describe como *dos buidos estoques de la luna*.

1457 *peinar*: la imagen de la fiera que peina con su garra el suelo aparece en la loa (v. 117). En aquella ocasión era una leona, pero el gesto es exactamente el mismo. El toro roza la arena con aire amenazador.

	tan ligero que discurro	1460
	que formó nubes de polvo	
	por salir de sus disturbios,	
	como el rayo cuando rompe	
	la nube con trueno y humo;	
	acometió y, al bajar	1465
	la testa, con tiento y pulso	
	le embebí por la cerviz	
	el estoque hasta el puño,	
	cosiéndole con el pecho	1470
	la barba y pasando en uno	
	cerviz, pecho, piel, garganta;	
	tan presto que con el zuño	
	iba a bramar, y el bramido	
	yo tan veloz le interrumpo	
	que abriendo en la dura caña	1475
	fiera cicatriz, le cupo	
	a la herida rematar	
	el bramido, que no pudo	
	más que empezar con la boca.	
	Y desta suerte concluyo	1480
	de aquel ruidoso cometa	
	las presunciones y orgullos;	
	perdonad si os he cansado,	
	y vamos a ver si algunos	
	robos ha hecho mi gente.	1485
BAND. I	Tu fama celebre el mundo	
	y a tus heroicas hazañas	
	les rinda lauros y triunfos.	

Vanse, y sale Belisa disfrazada de paje

1472 zuño: 'ceño'.

Quise hablarle, mas fue tanto
 el pavor que concebí,
 que echó a la boca un candado,
 a la vista una vergüenza, 1525
 a las potencias un manto,
 a las acciones un miedo,
 al movimiento un embargo,
 a los sentidos un hielo,
 a los miembros un desmayo, 1530
 al pecho triste un dolor,
 al entendimiento un pasmo,
 al corazón un ahogo
 y a mis dos ojos un llanto
 en que hasta agora me anego; 1535
 conque temiendo y dudando,
 ni sé esperar, ni quisiera
 desconfiar de alcanzarlo.

Sale Sansón de camino

SANSÓN ¿Qué hay, niño, común de dos?
 BELISA ¿Qué hay, Sansón, cómo has llegado 1540
 de la corte?
 SANSÓN En una mula.
 BELISA Pues yo pensé...
 SANSÓN ¿Qué? ¿En un macho
 vas a decir?
 BELISA Tú lo dices.
 SANSÓN Pues de tal mano, tal dado.

1539 *común de dos*: 'algo que es válido para los dos géneros'. Es decir, Sansón reconoce a Belisa, que está disfrazada de paje.

1544 *de tal mano, tal dado*: «dice el refrán que, independientemente de las características del beneficiario, la calidad y valor de lo que una persona

	tan amigo de hacer bien, tan limosnero, tan franco, tan religioso en la iglesia, tan cortesano en palacio, que vela como que duerme, duerme como que es un Argos, disimula a lo advertido, advierde disimulado, perdona lo remisible, castiga lo necesario, ni inexorable en rigores, ni en hacer justicia blando?	1575
BELISA	Acaba, que me das celos.	1585
SANSÓN	¿Hasta cuándo has de alaballo? ¿Pues soy una perla yo?, sino que él es un ingrato.	
BELISA	Vengamos a lo que importa. Dime, Sansón, ¿en qué estamos?	1590
SANSÓN	¿Tú no me diste un papel?	
BELISA	Es verdad. ¿No me has jurado	

1578 *Argos*: personaje de la mitología griega. Era un gigante con cien ojos destinado a vigilar, puesto que nunca dormía con los cien ojos cerrados, sino que siempre tenía unos cuantos abiertos y atentos.

1548-1584 *virrey*: esta secuencia de versos es una alabanza indirecta al marqués de Villena, pues no olvidemos que desde la loa se compara a Francisco de Borja y al virrey novohispano en títulos. Además, la circunstancia se aprovecha no solo para loar, sino que también se refleja en estos versos un *espejo de príncipes*. Sansón, al describir las cualidades de Borja, en realidad está elaborando un catálogo de cualidades esperadas en el Marqués de Villena.

1586 *alaballo*: ‘alabarlo’.

1587 *soy una perla*: el término *perla* al aplicarse a personas significa que es alguien con óptimas cualidades. Notese la ironía en esta intervención de Sansón al reconocer que el no es precisamente una perla.

	que era de Borja?	
SANSÓN	También.	
BELISA	¿Que al mío se mostró blando?	
SANSÓN	Blando como una manteca.	1595
	[Aparte.] Así sea el sueño del gato.	
BELISA	¿No me has hecho disfrazarme como paje de palacio?	
SANSÓN	Como paja era mejor, y podrás servir a un macho.	1600
BELISA	Pues, ¿cómo está tan cruel y a mi amor tan poco grato?	
SANSÓN	Ya te he dicho que volvió de Granada tan mudado, que para santo le falta	1605
	no más de canonizarlo.	
BELISA	¿Pues es posible, Sansón, que si yo me le declaro, no conseguiré rendirle?	
SANSÓN	¿Declarar dijiste? ¿Cuándo?	1610
	¿Dónde? ¿A qué hora? ¿En qué puesto?	
	Que en todo el día no hay rato desembarazado en que no esté el virrey ocupado, ya en públicos ejercicios,	1615
	—y en publicidad es claro que no hay lugar oportuno—, ya en secreto retirado	

1596 *gato*: es un mexicanismo que significa ‘criado, sirviente’. Se relaciona con el adjetivo blando del verso anterior. Sansón desea que su sueño también sea apacible en el sentido de ‘tranquilo’.

1599-1600 *paja*: es la comida de las bestias, por eso Sansón con bastante malicia le dije que podría haber servido a un macho, por el animal.

1616 *publicidad*: ‘notoriedad’.

	a su oratorio, y si vas	
	a verle en lugar tan sacro,	1620
	te dirá mil exorcismos	
	como si viera algún diablo.	
	Y no me he alargado mucho,	
	que hay mujer que monta tanto	
	como un diablo, y algún indio	1625
	me responderá: <i>ihuan tlaco</i> .	
BELISA	Una industria se me ofrece;	
	ya sabes que de ordinario	
	se va a cazar el virrey	
	bandoleros y leopardos,	1630
	los unos por la justicia,	
	y los otros por dar vado	
	con este divertimento	
	a su exesivo trabajo.	
	Pues al monte he de ir contigo,	1635
	allá los trajes mudando	
	que aquí oculta el disimulo,	
	y cuando le vea apartado	
	de sus monteros, fingiendo	
	que voy perdida, está claro	1640

1621 *exorcismos*: ‘conjuros contra el diablo’. Sansón va a comparar a las mujeres con el diablo.

1623 *alargado*: ‘desviado, apartado o alejado’.

1624 *monta tanto*: es una expresión que se utiliza para equiparar dos elementos. En este contexto son una mujer y un diablo.

1626 *ihuan tlaco*: voces en náhuatl que significan y medio. Es decir, la mujer es como un diablo y medio. Es curioso que aquí Sansón incluya el náhuatl, pues obviamente es una lengua que no debería aparecer en una obra que se sitúa en España, pero es una gracia destinada al público novohispano. Es un chiste contextual.

1627 *industria*: ‘engaño, artimaña’.

1630 *leopardos*: es otro guiño contextual, como el del v. 1626.

- que la noble compasión
 hará que me preste gratos
 oídos. Entonces yo
 de su papel le haré cargo,
 de mi afecto obligación, 1645
 y al fin sabré — si le hablo —
 si hay en mi esperanza vida,
 o muerte en mi desengaño.
- SANSÓN Bien digo yo que una destas
 sabe más que cien mil diablos. 1650
 Pero el virrey viene aquí.
- BELISA ¡Qué afable, qué cortesano!

Sale Borja, y Don Juan niño, su hijo, y acompañamiento

- DON JUAN Cansado está vuecelencia.
 BORJA Os aseguro, hijo amado,
 que pesa mucho un gobierno, 1655
 y son mis hombros muy flacos.
- DON JUAN Vuestra excelencia, señor,
 le hace mucho más pesado,
 adelantándoles siempre
 a las fuerzas el trabajo, 1660
 porque ni el Emperador
 ni Dios le obligan a tanto
 como vuecelencia toma

1654-1656 *flacos*: este mismo término utiliza Ribadeneyra en su biografía al narrar su nombramiento como virrey de Cataluña, aquí aparece esta alusión ocupando ya el cargo. Dice Ribadeneyra: «su Majestad le mandó que le sirviese en el cargo de virrey y capitán general de Cataluña. Y por mucho que se quiso excusar, alegando su poca edad [...], y poca experiencia y *flacas fuerzas* para carga tan *pesada*» (29). Esta misma expresión empleará Filipo en el v. 2784 cuando el Emperador le anuncia su deseo de retirarse.

	de desvelos y cuidados, ejecutando por sí	1665
BORJA	lo que pudiera un criado. Ay, don Juan, ¿ha de dar cuenta de mi oficio y de mi cargo el ministro o yo, que tengo de satisfacer por ambos?	1670
	Como original defecto es el de un ministro malo, que comete uno la culpa y contraen dos el pecado. Y así quiero en mi gobierno	1675
DON JUAN	de mí solo dar descargo, y que no me amargue a mí lo que no llegó a mis labios. Por lo menos, vuecelencia, como se muestra tan llano, da ocasión con su humildad a que le crezca el trabajo. Porque no hay hora del día que no tengan paso franco para hablarte cuantos quieren,	1680
	y es tan poco cortesano el vulgo, que la licencia la conmuta en desacato, porque tienen ya tan fácil y tan sin embargo el paso	1685
	para hablar con un virrey, como con un ordinario.	1690

1671 *original defecto*: alude al pecado original, que lo cometen Adán y Eva, pero que afecta a todo el género humano (ver *Génesis*, 3).

1690 *embargo*: ‘obstáculo, impedimento’.

1692 *ordinario*: ‘un plebeyo, un igual’.

BORJA	<p>Aquesas bachillerías os confieso que me han dado mucho pena, porque indician en vos pensamientos vanos. Mientras los príncipes son al mundo más encumbrados, su misma alteza les fuerza a tener demiso el ánimo.</p>	1695
	<p>No penséis que sin misterio le llamaron carga al cargo, no solo por lo que tiene de molestias y quebrantos, sino porque a la manera que quien tiene algo pesado a cuestras, la carga misma le inclina el cuello a lo bajo.</p>	1700
	<p>Así, el príncipe, teniendo el peso del solio y mando sobre sus hombros, le obliga a inclinarse tanto tanto que se agobie hasta igualarse aun con sus mismos vasallos. Dios se llama en la Escritura</p>	1705 1710 1715

1693 *bachillerías*: «locuacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad o insustanciales» (Aut.).

1700 *demiso*: ‘sumiso’.

1702 *cargo*: «vale algunas veces peso, y por alusión los oficios y gobiernos se llaman cargos por la carga y cuidado que traen consigo» (Cov). Como vemos, el juego de palabras es habitual en la época. En cualquier caso, Borja toma la definición de carga en sus dos sentidos: como una pesadumbre u obligación, así como algo que es pesado y obliga a quien lo porta a inclinar el cuello hasta igualarse con el resto de personas (vv. 1709-1714).

azucena de los campos;
 el porqué yo os lo diré,
 y quedaréis enseñado
 en el mando a ser humilde,
 en la altura a ser humano, 1720
 en el solio a demitiros
 y, en la grandeza, a inclinaros.
 En solio de esmeralda, la azucena
 —reina de plata— se alza entre las flores;
 desde su nacimiento Flora ordena 1725
 que de cetro a su vara ornen primores.
 Con su origen, su reino se encadena,
 porque al verse entre tantos esplendores
 entronizado al solio aquel pimpollo,
 le agradezca su honor a este cohollo. 1730
 Crece la vara a la mayor altura,
 descuella la esmeralda, caja breve
 que deposita la mayor blancura;

1716 *azucena de los campos*: remite al *Cantar de los Cantares*: «Yo soy un narciso de Sarón / una *azucena* de los valles» (Cant. 2, 1); «Yo soy para mi amado y mi amado para mí, / el que se recrea entre *azucenas*» (Cant. 6, 3).

1723 *solio de esmeralda*: la hierba.

1724 *azucena*: esta flor es reina de plata, pues está en su solio y es blanca como la plata. Es símbolo mariano que aquí se transmuta en símbolo regio, siempre con el *Cantar de los Cantares* como telón de fondo.

1725-1726 *Flora*: es una diosa de la mitología romana, «dicha así porque presidía las flores y las conservaba que el viento no las quemase» (Cov). La azucena es una flor cuyo tallo está repleto de hojas, por lo que se entiende que Flora ordena que su vara, su tallo, ornen primores de *cetro*, que es la «vara de oro u otra materia preciosa, labrada con primor, que usaban solamente emperadores y reyes por insignia de su dignidad» (DRAE).

1729 *pimpollo*: ‘tallo’.

1730 *cohollo*: ‘cogollo’.

1731-1733 *descuella*: del verbo *descollar*: «sobresalir, excediendo entre otros por más alto» (Aut). Está describiendo el capullo (*esmeralda, caja breve*), donde se deposita la blancura, pues al abrirse se observará la flor de la azucena.

rompe el botón, descoge plata y nieve,
 flueca el oro cairal y bordadura, 1735
 porque en su imperio la azucena pruebe,
 si la imagen de un Rey en sí retrata,
 que no hay posible Rey sin oro y plata.
 Ya puesta la azucena en tal grandeza,
 vistiendo tan preciosos recamados, 1740
 con imperial corona en la cabeza,
 de flores la república y los prados
 vasallaje rindiendo a tanta alteza,
 como a todos de sí los ve colgados,
 el cuello agobia, porque en sus candores 1745
 la cara de su reina vean las flores.
 ¿Quién duda que la flor no se humillara,
 si sobre el cuello el peso no tuviera
 de la imperial diadema? Es cosa clara
 que si hasta aquella cumbre no subiera, 1750
 a aquesta demisión no declinara;
 pues de la misma suerte en alta esfera

1734 *botón*: ‘flor’.

descoge: ‘despliega’. Se abre el capullo.

1735 *flueca*, *cairal* y *bordadura* son términos de costura. El primero de ellos es un término creado por Bocanegra, hasta donde he encontrado, quien ha verbalizado el sustantivo *flueco*: ‘fleco’. Es decir hace flecos con el oro en *cairal* y *bordadura*. Estos dos términos son guarniciones en costura. En pocas palabras, adornos en las extremidades de los vestidos. Si pensamos en la azucena, su núcleo es como flecos amarillos.

1736-1738 *rey* / *azucena*: la comparación de la azucena y el rey se establece con dos elementos: el oro y la plata. Ambos poseen estos metales, pues son metáforas por el color de la flor.

1741 *imperial corona*: es una metáfora por sus pétalos.

1745 *candores*: el término en este contexto es dilógico, pues significa ‘humildad, sencillez’ así como ‘blancura’.

1751 *demisión*: ‘sumisión’, v. 1700.

	al príncipe, al señor —a ley de sello—, el peso de su honor le agobia el cuello.	
DON JUAN	Enseñado, señor, y corregido con su saber me deja vuecelencia, y en su enseñanza quedo ya advertido de la regla mayor de la prudencia.	1755
BORJA	Sansón.	
SANSÓN	Señor.	
BORJA	¿Está ya prevenido lo que mandé?	
SANSÓN	Tan presta es mi obediencia que al punto y al momento y a la hora, entre mandar y hacer no hubo demora. Ya aguardan los caballos y monteros.	1760
BORJA	Pues vamos y una escuadra de soldados llama, porque si hubiere bandoleros, mis trabajos daré por bien premiados con cazar en el monte hombres tan fieros, que no hay caza tan dulce a mis cuidados como, prendiendo fieras mi codicia, ser también cazador de la justicia. [Vase]	1765
SANSÓN	Ah, Rocafort amigo, aquí te quiero, que guardados te tengo unos confites que te alarguen un palmo el tragadero.	1770
BELISA	Sansón, agora es bien que solicites la ejecución de mi contrato.	
SANSÓN	Espero	1775

1752-1754 *sello*: 'serlo'. Estos versos culminan la analogía entre la azucena y el rey.

1771-1773 *confites*: dulces. Los confites a los que alude Sansón son la pena de muerte de Rocafort: la horca, pues de esa forma se le alargará el tragadero. No obstante, está rebajando al personaje, pues es noble y no le corresponde este tipo de muerte, sino la decapitación.

servirte en todo.

BELISA

Con mi amor compites.

Yo tengo que salir de aqueste encanto;
ven, porque llesves mi basquiña y manto.

Vanse todos

Salen Rocafort y un bandolero

- BANDOLERO Mucho tu valor desdora
sujetarte a esa pasión. 1780
- ROCAFORT Fuerza es de imaginación
la que me entristece ahora.
- BANDOLERO Es ofender al sentido⁴⁴⁸
con un manifiesto engaño
idolstrar en un daño 1785
por un mal aprehendido.
Y es contra sí muy cruel
quien por sospechas inciertas
a su mal abre las puertas
antes de tocarlas él. 1790
- ROCAFORT Eso es decir, en rigor,

1778 *basquiña*: es una saya que se ponían las mujeres sobre los vestidos.

1779-1826 *pasión*: este pasaje refleja el neostoicismo de la época. Este pensamiento filosófico defiende que el hombre no debe dejarse llevar por las pasiones. Una de las cuatro pasiones que se distinguen es el miedo, que como vemos es la que mueve el razonamiento de Rocafort, mientras que el bandolero procura disuadirlo. No obstante, al final Rocafort explica con argumentos lógicos su pensamiento, aunque sin mayor fundamento. Esta discusión y su conclusión sirven para que el espectador intuya el desastrado final del personaje, quien se deja llevar por las pasiones y por ello acaba castigado: justicia poética, como él mismo anuncia.

1783-1786 *engaño/daño*: el idolstrar el mal que no existe, sino al que se está aferrado con un manifiesto engaño, el de Rocafort.

que solo es mal el presente,
y que al futuro y ausente
no se le tenga temor.

- BANDOLERO ¿Pues qué temes?
ROCAFORT Temo que 1795
en algún mal he de verme.
- BANDOLERO ¿Cómo?
ROCAFORT Que ha de sucederme.
BANDOLERO ¿De qué lo sacas?
ROCAFORT No sé.
BANDOLERO ¿Quién lo dice?
ROCAFORT El corazón.
BANDOLERO Puede engañarse.
ROCAFORT Es leal. 1800
BANDOLERO ¿Qué aprehende?
ROCAFORT Mucho mal.
BANDOLERO No lo creas.
ROCAFORT Es pasión.
BANDOLERO ¿Quién causa dolor tan fuerte?
ROCAFORT Mi pensamiento.
BANDOLERO Es engaño.
¿Quién lo acredita?
ROCAFORT Mi daño. 1805
BANDOLERO ¿Qué mal ha de ser?
ROCAFORT Mi muerte.
BANDOLERO ¿Quién la ocasiona?
ROCAFORT El deberla.
BANDOLERO ¿Quién la debe?
ROCAFORT Mi malicia.
BANDOLERO ¿Quién te la da?
ROCAFORT La justicia.
BANDOLERO ¿Quién lo amenaza?
ROCAFORT El temerla. 1810

BANDOLERO ¿Luego el temor es la muerte?
 ROCAFORT Es el temor su preuncio.
 BANDOLERO ¿Luego es morir el anuncio?
 ROCAFORT Sí, cuando quien teme es fuerte.
 BANDOLERO ¿Por qué?
 ROCAFORT Porque ya el valor, 1815
 que ha sabido despreciarla,
 muy cerca viene a mirarla
 cuando la tiene temor.
 Porque suele suceder,
 de su rostro a los reflejos, 1820
 que burlada desde lejos,
 de cerca se haga temer.
 Luego si no la temí,
 y ahora la temo, es cierto
 que estoy muy cerca de muerto, 1825
 porque de cerca la vi.

Sale el segundo bandolero

BAND. 2 Señor, en el monte está
 con mucha gente el virrey.
 ROCAFORT Si pagar quien debe es ley,
 mi deuda se pagará; 1830
 mas si ha de ser con morir,
 tengo de morir matando.
 BAND 2 El monte vienen trazando.
 ROCAFORT Pues tras mí os podéis venir.

1833 *trazando (monte)*: el primer acto comienza con una escena de caza en la que Sansón repetía esta misma imagen: «si andas los montes trazando» (v. 18). En ambos pasajes se encuentra el motivo de la caza. Esta vez, es una caza figurada en la que Borja vuelve a ser el cazador, pero de bandoleros, como decía en los vv. 1764-1770.

Vanse desnudando las espadas, y salen Belisa y Sansón

BELISA	Dame, Sansón, mi vestido.	1835
SANSÓN	Toma tu vestido, niña.	
BELISA	¿Traes el manto y la basquiña?	
SANSÓN	Manto y basquiña he traído.	
BELISA	Mas un hombre viene allí, que se apartó de otros dos.	1840
SANSÓN	¡Rocafort es, vive Dios, y se encara para mí! ¡Oh, mal hayan tus amores que me hicieron alejarme y a este páramo apartarme!	1845
	¡Válgame Dios, qué sudores! Pero yo escaparme espero, que a una mujer que prendió uno de aquellos, mandó soltarla este bandolero.	1850

Descoge el manto y, poniéndosele Sansón, prosigue

	Oh, si el fervor le durara. ¡Ay manto precioso y santo! De ti me he de valer, manto, porque no me vea la cara, que si él me viene a tener por mujer, me dejará.	1855
BELISA	Sansón, ya viene hacia acá.	
SANSÓN	Dile que soy tu mujer, o que soy tu hermana, niño.	
BELISA	¡Aguarda, no te alborotes!	1860
SANSÓN	¡Oh, mal hayan los bigotes! ¡Quién fuese agora lampiño!	

BELISA [Aparte] Aquí me valgan los pies,
y dé el rayo en este loco.

SANSÓN ¿Pues te vas?

BELISA Aguarda un poco 1865
y te llamaré al Marqués.

Vase Belisa, y sale Rocafort con la espada desnuda

ROCAFORT Como en labirinto estoy,
que tejiendo y destejiendo,
ni acierto a escaparme huyendo,
ni sé decir dónde voy. 1870

Mirando a Sansón

Mas ¿qué visión es aquesta?
¿Quién eres, sombra espantosa?
Si eres mi muerte afrentosa,
dispara ya tu ballesta,
acaba ya de acabarme. 1875
¡Tira, tira!, que si no,
te tengo de matar yo.
¿Por qué tardas en matarme?

SANSÓN [Aparte] ¿Matar dijo? San Antón,
¿matar dijo? ¡Qué crueldad! 1880
¿Matar? Terrible impiedad.

1867-1868 *labirinto*: 'laberinto'. Alusión al mito de Teseo y el laberinto del minotauro. Ariadna era princesa de Creta, donde se había construido un laberinto para atrapar al minotauro, un monstruo antropófago. Sin embargo, para conseguir la paz, los cretenses debían sacrificar un conjunto de jóvenes anualmente. Cuando llegó Teseo y mató al minotauro, Ariadna se enamoró de él y lo ayudó a idear un plan para salir del laberinto. Consistía en ir desenrollando un ovillo desde la entrada, después tan solo debía seguir ese rastro. Rocafort hace una comparación con este plan, aunque con peor suerte, pues está perdido.

¡Jesús, Jesús, confesión!
 ROCAFORT ¿Qué te puede retardar?
 ¿No respondes? ¿Qué recelas?
 SANSÓN Tengo un gran dolor de muelas 1885

Atiplando la voz

que no me deja hablar.
 ROCAFORT Sombra encantada, ¿quién eres?
 SANSÓN ¿Yo, señor?
 ROCAFORT Tú.
 SANSÓN ¿Yo?
 ROCAFORT ¡Pues voto...
 SANSÓN No votes, que yo soy Cloto,
 o soy lo que tú quisieras. 1890
 ROCAFORT ¿Cloto? Pues, parca, no ceses
 de hacer tu oficio. ¿Qué aguardas?
 ¿Cómo en matarme te tardas?
 SANSÓN Aguardo a que te confieses.
 ROCAFORT ¿Quién te hizo tan religiosa 1895
 con tan piadosos cuidados?
 SANSÓN Soy muerte de los ahorcados
 y siempre he sido piadosa.
 ROCAFORT Esa es rigurosa ley.
 ¿Luego estos plazos me diste 1900
 para la horca?
 SANSÓN Tú dijiste,
 y ahora lo dirá el virrey.

1889 *Cloto*: una de las tres parcas. Destinada a cortar el hilo de la vida: v. 268.

1895-1896 *piadosos cuidados*: Rocafort se extraña de que una criatura pagana tenga hábitos católicos.

1901 *Tú dijiste*: parece eco bíblico: *Mateo* 5, 37; 26, 64.

	¿Quién aquí los entremete?	1940
	¡Ay, que me ajan el rodete y me quiebran los zarcillos!)	
SOLDADO 2	Linda doncella.	
SOLDADO 1	Extremada.	

Descúbrenle

SOLDADO 2	¡Jesús, Jesús, qué visión!	
BORJA	¿Quién es?	
SOLDADO	Señor, es Sansón.	1945
BORJA	¿Qué es esto?	
SANSÓN	Una sansonada.	
BORJA	Desta acción tan indecente la causa no te he pedido, porque yo estoy más corrido que tú.	
SANSÓN	Soy un imprudente.	1950
BORJA	¿Y tú quién eres, que así has manchado tu opinión con tan baja ocupación como te envilece aquí?	
ROCAFORT	Aunque tan confuso estoy, señor, pues lo has preguntado, te diré quién me ha mudado de lo que fui a lo que soy: Barcelona me dio suelo, la fortuna padres nobles, y ojalá que me negara las que me dio obligaciones,	1955 1960

1941 *rodete*: es un adorno que servía a las mujeres para cubrirse la cabeza.
1942 *zarcillos*: 'pendientes'.

	que no saliera la mancha en mi linaje tan torpe si, como cayó en brocado,	1965
	hiciera sus impresiones en el sayal más humilde, donde menos se conoce. Del tronco de los Caderes era mi padre; criome	1970
	con más licenciosos fueros, que era justo daño enorme permitir el padre a un hijo libertades, que si entonces las atajara, no viera	1975
	por su casa deshonores que, a despecho de su sangre, abortan sus permisiones. Crieme siempre resuelto, cruel, atrevido, y diome	1980
	naturaleza tal fuerza que levantaba dos hombres en las palmas de las manos, desgajaba el tronco a un roble, hendía con el puño un mármol.	1985
SANSÓN	[<i>Aparte</i>] Agora van los leones y los osos y el caballo, boceles, plintos y ancones.	

1965 *brocado*: es un tejido bordado con oro o plata.

1967 *sayal*: es un tipo de tejido hecho con lana burda. Es decir, es muy barato y lo empleaba la gente humilde. El juego es la oposición *brocado* (rico, noble) / *sayal* (humilde, bajo, propio de villanos).

1969-1978 *Educación*: el tema de la buena educación en los jesuitas era recurrente. Ver, entre otros, Gonzalbo Aizpuru. La permisividad del padre de Rocafort ha provocado que el hijo se desviara hacia el vicio.

1985 Verso hipermétrico que se soluciona con una sinéresis en *hendía*.

ROCAFORT	Pero destas y otras gracias tan mal usé, que se corre el pundonor refiriendo mis sucesos. Ya conoces la sangrienta enemistad y fieras conspiraciones con que a los Narros altivos	1990
	perpetuamente se oponen los vengativos Caderes (nocivo abuso en los nobles el fuero de la venganza), que antes arguye el reporte más valor cuando se tiene en los agravios mayores, porque es vencerse a sí mismo. Paso al suceso: una noche que entre otras mis paseos	1995
	iban buscando ocasiones	2000
		2005

1992-1997 *Narros / Caderes*: los Narros y los Caderes son familias de la nobleza catalana enfrentadas por poder desde el siglo XII. En el enfrentamiento de parte de la nobleza contra la monarquía en la época de Francisco de Borja, los Narros protegieron a esa parte de la nobleza que se reveló a la monarquía, frente a los Caderes, quienes defendieron la parte contraria. Otra referencia literaria es la obra escrita por Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Velez de Guevara, *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*, en la cual los protagonistas están enfrentados por apoyar uno a los Narros y el otro a los Caderes. En el primer acto, dice el protagonista de esta obra, Serrallonga: «Ya sabes, y sabe el mundo / los bandos y enemistades, / con que Narros y Caderes / á Barcelona en dos partes / dividieron algún tiempo, / de cuyo fuego, en la sangre / heredado, entre cenizas / algunas centellas arden» (vv. 45-52). Como se decía en la nota al v. 1181, en el *Quijote* también se explica esta enemistad entre ambos linajes: «y que diese noticia de esto a sus amigos los Niarros, para que con él se solazasen; que él quisiera que carecieran de este gusto los Cadells, sus contrarios» (II, 60).

de solo hacer mal, sentí
que se acuchillan dos hombres.
Era el son de los aceros
a mi gusto tan conforme, 2010
que me entretuve gran rato
con oír aquellos toques,
como se suspenden otros
escuchando unas canciones
puestas en músico acento, 2015
hasta que al uno quebrose
la espada y el otro dijo:
«Aquí Fortuna valiote,
pues solo te da la vida
no tener armas». Yo, entonces, 2020
pesándome que acabasen
sin hacer sangre estos golpes,
llevado de mi fiereza
natural, dije: «No corte
la lid vuestra cortesía 2025
por la falta del estoque,
que al rendido ofrezco el mío».
Dísele; dado, afirmose
con su contrario y apenas
le embiste cuando embebióle 2030
toda mi espada hasta el puño.
Cayó el herido, dejose
el agresor el acero;
voyle a cobrar, estorbome
el caído con decirme: 2035
«Hombre, Dios te lo perdone,
que más me mataste tú,
pues diste, sin que te importe,
las armas a mi enemigo,

y de dos competidores 2040
 queda un Narro victorioso
 de don Juan de Rocaforte,
 que es gloria de los Caderes»,
 y al decir esto faltole
 el aliento y murió luego. 2045
 Quedé helado a estas razones,
 porque el muerto era mi padre.
 Pienso que cuantos me oyen
 lo atribuyen a castigo
 del cielo, con que dispone 2050
 que aprendan todos los padres
 a refrenar las disformes
 costumbres de un hijo malo,
 pues las disimulaciones
 le aguzan tal vez la espada 2055
 que a ellos el pecho les rompe.
 Sin cobrar mi espada fuime,
 entre rabia y confusiones,
 siguiendo el fiero homicida;
 entró en su casa, encerrose, 2060
 y llegando yo a la puerta
 le rompí un tablero a coces.
 Entré, subí la escalera,
 y pienso que mis ardores
 me daban tal ligereza 2065
 y espíritus tan veloces,
 que atrancando, no subiendo,

2051-2052 *padres (educación)*: es recurrente culpar al padre por la mala educación dada al hijo.

2067 *atrancando*: atrancar «significa también dar pasos largos o saltar alguna zanja» (Aut.), sube dando grandes zancadas, de ahí que vuela los escalones (v. 2068), ya que va subiendo varios a la vez en cada zancada.

le volé los escalones,
 poniendo un pie en el primero
 y el otro en los corredores. 2070
 Llegué a la sala y estaba
 mi contrario, sin colores,
 calzándose unas espuelas,
 que ya había dos botes
 preparándose en el patio 2075
 para él y un criado. Viome
 y acabose de turbar,
 yo de irritarme. Hallose
 sin espada, y yo también,
 con que a fuer de luchadores 2080
 en un abrazo juntamos
 ánimos tan desconformes.
 Levantele entre los brazos,
 vide abiertos los balcones
 y le despeñé por uno 2085
 diciendo: «A tus pies traidores
 han sobrado las espuelas,
 pues porque el trabajo ahorres
 de andar la postrer jornada
 al paso de los bridones, 2090
 te la haga pasar volando
 cual despeñado Faetonte,
 siendo tu Eridano el suelo

2074 *botes*: ‘bestias, caballos’.

2080 *a fuer de*: ‘a manera de’.

2082 *desconformes*: ‘disconformes’.

2084 *vide*: vi.

2090 *bridones*: ‘los caballos ensillados’.

y tu castigo este golpe».	
Acudió infinita gente	2095
al suceso y a las voces	
que su mujer triste daba.	
Mi furia por todos rompe,	
y arrancándole la espada	
de la cinta, al primer hombre	2100
que encontré subí en el bruto	
que prestamente compone	
para su amo el lacayo.	
Salí a la calle, burlose	
de todos mi valentía	2105
y abrí tal campo, que en orden	
parece que se pusieron	
a ver la gala y primores	
con que pasé la carrera.	
Llegué al campo, entré en el bosque	2110
cuando el gigante saluda	
al alba en brutos albogues.	

2092-2094 *Faetonte / Eridano*: otra vez vuelve a hacer uso del mito de Faetón, quien no supo llevar el carro del sol y se precipitó en el *Eridano*, que era uno de los ríos que cruzaba el Hades, donde murió. En esta ocasión, el suelo hace la vez del río.

2101 *bruto*: ‘caballo’.

2106 *campo*: «vale espacio y lugar, como hacer campo, desembarazar de gente alguna plaza o sitio» (Cov), por lo que entiendo que abrir campo es lo mismo. Rocafort se abre camino.

2110-2112 *albogue*: es un instrumento parecido a una flauta, propia de pastores. Entró al bosque mientras amanecía. La hipérbole que utiliza hace una alusión a un gigante tocando con *brutos albogues*. Recuerda sin duda al gigante Polifemo a quien Góngora describía ejecutando horrible música en la famosa *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Cera y cáñamo unió (que no debiera) / cien cañas, cuyo bárbaro rüido, / de más ecos que unió cáñamo y cera / albogues, duramente es repetido» (vv. 89-92). Las cursi-

Encontré esos bandoleros,
 junteme a ellos; conocen
 mi valor y mi nobleza, 2115
 danme mil aclamaciones,
 hácnme su capitán.
 Gobiérnolos, soy del monte
 obedecido monarca,
 pongo leyes, doy blasones, 2120
 castigos al disoluto,
 al benemérito honores.
 En los robos no permito
 que se haga mal a los pobres,
 venero los religiosos, 2125
 las mujeres y los nobles.
 Y en fin, señor, te prometo
 que, a un lado el ser robadores,
 en lo demás soy mejor,
 después que habito estos bosques, 2130
 que en la ciudad. Pero el cielo,
 negando más dilaciones
 a mis delitos, permite
 que tú con tus cazadores
 me encuentres. Pruebo a huir: 2135
 no doy paso que no corte
 con el temor la conciencia.
 Vuelvo a este lugar, opones
 tu presencia a mi huida,
 pídesme las armas, doyte 2140
 sin resistencia el acero,
 conociendo superiores

vas son más, pero subrayo que ambos escritores han empleado adjetivos parecidos para definir el instrumento bruto o cuyo ruido es bárbaro.

	deidades en tu semblante, porque reparen los hombres en tu sagrada justicia	2145
	y en mi tragedia no ignoren que aunque más al pecador dilate Dios el azote, alguna vez llega el plazo	
	que, pagando sus errores, saque escarmientos ajenos y propias satisfacciones.	2150
SANSÓN	La horca de aqueste es cierta. Bien pueden tocar a doble, y sácolo de que ha hecho	2155
	un sermón, y los ladrones nunca en la vida predicán sino el día que les ponen por púlpito la escalera, y como ven que los oyen,	2160
	es tentación de ahorcados el dar en predicadores.	
BORJA	Tus desgracias me lastiman, sábelo Dios, mas perdone la compasión, que no puedo	2165
	dispensar con los rigores de la justicia. Llevadle, y hechas averiguaciones pagará en un cadalso	

2154 *tocar a doble*: interpreto el redoble de tambores ante la horca antes de la ejecución.

2159 *escalera*: se refiere a la escalera que sube hasta la horca.

	sus delitos. Y conforme tengo mandado otras veces, daréis a algún sacerdote limosna de un treintanario de misas por él.	2170
ROCAFORT	Cumpliose mi recelo. No eran vanos	2175
SANSÓN	de mi muerte los temores. Limosna para hacer bien por el alma deste pobre.	

Llévanle preso y sale Don Gaspar

DON GASPAS	Aquí me dicen que está. Señor...	
BORJA	Don Gaspar.	
DON GASPAS	No corre tan veloz una estafeta como yo cumpliendo el orden que me diste. Llevé al César tu pliego, viole, otorgote	2180

2173-2174a *treintanario*: determina un periodo de treinta días dedicados a un mismo fin, en este caso religioso. Es decir, como apunta Frost en su edición: «mandó celebrar treinta misas de difunto».

2178 acot. *don Gaspar*: se refiere a Gaspar de Villalonio (o Villalón en la fuente de la obra). Este personaje fue real y como consta en este pasaje fue quien envió la carta al emperador Carlos v pidiendo la renuncia del estado a favor de su hijo. En la Vida del P. Ribadeneyra aparece: «y renunciar en el marqués de Lombay, su hijo, el estado, envió al emperador don Carlos, que a la sazón estaba en Alemania, un caballero de su casa, que se llamaba Gaspar de Villalón, para suplicarle que le diese licencia para hacerlo y escribióle una carta del tenor siguiente [...]» (63). Este personaje aparecerá después en el tercer acto.

la licencia que le pides 2185
 de cumplir obligaciones
 de tu estado y retirarte
 a Gandía, pues tu noble
 padre faltó a sus vasallos
 y esta carta te responde. 2190

Dale la carta

BORJA Estimo tu diligencia.
 Pues parte luego y disponme
 la partida, que a Gandía
 me he de ir antes de la noche.
 DON GASPAR Mi obediencia es tu mandato. 2195

Vase don Gaspar

BORJA Alma mía, si tan móvil
 y tan veloz es la vida,
 yo haré que en mis oblaciones,
 cuando se llegue la muerte,
 halle quemadas las flores 2200
 de mi loca vanidad.
 Yo haré que sus arpones,
 cuando a mí los asestare,

2188-2189 *tu noble padre / faltó a sus vasallos*: murió tu padre y sus vasallos se quedaron sin su señor.

2198 *oblaciones*: ‘sacrificios’.

2201 *loca vanidad*: la vanidad muchas veces se representa mediante la imagen de la flor, en ocasiones se especifica la rosa. Estos versos recuerdan el emblema 17 de Juan Baños de Velasco en su obra *L. Anneo Seneca, ilustrado en blasones políticos y morales, y su impugnador impugnado de sí mismo*. Este emblema representa un rosal rodeado de flores y envuelto en llamas –el motivo del fuego también aparece en los versos de Bocanegra–.

de suerte el tiro malogren
 que solo maten un muerto 2205
 al mundo y sus ambiciones.
 Mi Dios, si alcanzo de días
 a la Duquesa, no borres
 el fervor con que voté
 entrar religioso adonde, 2210
 hollando el mundo, desista
 de sus locas pretensiones.
 Que al fin el tiempo corre,
 y muere tanto el rico como el pobre.

*Vanse y sale Doña Leonor de Castro y Flora,
 dama con un espejo*

FLORA	Tócate, que estás hermosa.	2215
LEONOR	¡Qué importa, Flora, si luego en el tiempo como en fuego es la beldad mariposa! No hay tan presumida rosa que no llegue a marchitarse, flor que no pueda secarse y, en fin, beldad y hermosura	2220

2211 *hollando*: ‘humillando, despreciando’.

2213-2214 *tiempo corre*: el motivo del tiempo que corre (*tempus fugit*), unido al de la muerte igualatoria. Tópico recurrente desde la Edad Media. Recordemos las coplas manriqueñas.

2214 acot. *espejo*: es un símbolo de la vanidad, pues se asocia con la belleza que pronto se marchita. En este pasaje, el espejo va a ser un augurio de muerte, pues el reflejo de Leonor será ella misma difunta.

2216-2218 *mariposa*: en la *Empresas morales* de Juan de Borja aparece el emblema 33. Dicho emblema representa una vela encendida sobre la que se quema una mariposa al acudir a su resplandor. Leonor reflexiona sobre la belleza y lo poco que dura, al igual que la mariposilla en el fuego.

	en perderse. ¡Aquello dura que tarda el fin en llegarse!	
FLORA	Por lo menos mientras vive florida la lozanía, ¿quién quitó la fantasía del aliento que recibe?	2225
LEONOR	El tiempo que le apercibe, que sabe alargar el paso, y con solo un leve caso pone una luz refulgente desde el más lucido oriente hasta el más funesto ocaso.	2230
FLORA	Deste espejo, sombra fiel, te dirá si yo te engaño.	2235
LEONOR	Muestra.	

Mírase al espejo y túrbase

	¡Ay, Dios, qué desengaño!	
	¡Jesús, Jesús, qué tropel de confusiones me asaltan! Mil ansias me sobresaltan.	2240
FLORA	Pues el cristal ¿qué te apunta?	
LEONOR	Flora, en él me vi difunta. ¡Jesús, los pulsos me faltan!	
FLORA	¿Con eso sales agora?	

2229 *apercibe*: ‘amonesta, advierte’.

2238 Error de métrica: falta un verso de la décima que rime con -él, pero no afecta al sentido.

	No creas en ilusiones.	2245
LEONOR	Aquesas mismas razones le dije yo a mi señora, y vi que sus miedos, Flora, cobraron verdad, de suerte que estando robusta y fuerte,	2250
	en la mayor bizarría marchitó su lozanía la amarillez de la muerte.	
FLORA	Extraños casados son don Francisco y la Duquesa, que el uno y otro profesa traer siempre el corazón con una vana opinión de que su muerte es muy cierta.	2255
	(<i>Aparte.</i> Ojalá llegue a tu puerta, que a mi pretensión altiva, como el Duque Borja viva, le importa que tú estés muerta). Leonor, eso es convidarla.	2260
LEONOR	Flora, no es sino temerla.	2265
FLORA	No es eso sino quererla.	
LEONOR	No es esto sino esperarla.	
FLORA	Podrá el tiempo dilatarla.	
LEONOR	También podía conducirla.	

2246-2253 *crystal*: metáfora por espejo. Leonor recuerda la misma escena que vivió con la Emperatriz en el primer acto (vv. 215-356). Allí el elemento que anunciaba la muerte era el sueño, en esta ocasión el efecto dramático se consigue gracias al reflejo del espejo. Se debe llamar la atención sobre la templanza con que Leonor acepta el futuro, en contraste a lo ocurrido con la Emperatriz, quien estaba temerosa.

FLORA	Suele a veces divertirla.	2270
LEONOR	Y tal vez la apresuró.	
FLORA	Alguno en verla tardó.	
LEONOR	Pero nadie pudo huirla.	
FLORA	Siempre lejos la he mirado.	
LEONOR	Siempre de cerca la he visto.	2275
FLORA	Yo su memoria resisto.	
LEONOR	Su memoria es mi cuidado.	
FLORA	Eso es a mí muy pesado.	
LEONOR	Y muy provechoso a mí.	
FLORA	¿Por qué ha de atreverse a ti?	2280
LEONOR	Porque nací mortal yo.	
FLORA	Yo la burlo.	
LEONOR	Pues yo no.	
FLORA	No la temo.	
LEONOR	Pues yo sí.	
	Lleva, Flora, ese cristal,	
	que le he cobrado temores.	2285
FLORA	Pues llévole.	

Vase

LEONOR	¿Qué rigores hallé en su imagen fatal?	
	Mi Dios, en un grave mal con que el Duque mi señor llegó a perder el vigor,	2290
	os ofrecí yo mi vida por la suya. ¿Si es cumplida la hora? Fuerte pavor. Pero yo renuevo aquí mi oferta amorosa y fiel:	2295
	la Parca no toque a él	

y logre su arpón en mí.
Cúmplase en buen hora así;
llegue la Parca atrevida
a mí, sin ser su homicida,
y haga en mí su dura suerte,
que no hace al caso mi muerte
y importa mucho su vida.

2300

Vase

ACTO TERCERO

Salen Borja y Don Gaspar, de camino

- BORJA Ya, don Gaspar, a Dios gracias,
el fin de nuestra venida 2305
se cumple, pues que de Roma
la fábrica se divisa.
- DON GASPAR ¿Y adónde vuecelencia
aparearse determina?
- BORJA Aunque el pontífice sacro 2310
en su palacio convida
mi indignidad con posada,
don Gaspar, ya es bien que os diga
el fin a que Dios me trae
y el rumbo a que me destina, 2315
con cargo de que guardéis
el secreto que se os fía.
Sabed que mi pretensión
es huir de las mentiras
del mundo, de sus engaños, 2320
de las pompas a que aspiran
con tantas ansias los hombres.
Desde que vide marchita
de la hermosa Emperatriz
la beldad y bizarría, 2325
hice a Dios promesa y voto

2306-2307 *fábrica*: «en una sinificación se toma cualquier edificio suntuoso, en cuanto se fabrica» (Cov). En este sentido, estaríamos ante una metonimia y se refiere a la ciudad de Roma, pues a la vista quedan sus edificios.

que si alcanzaba de días
 a la Duquesa mi esposa,
 luego al punto dejaría
 el mar crespo de este mundo, 2330
 adonde tantos peligran,
 donde se salvan tan pocos,
 donde entre las ondas grifas
 de sus engaños naufragan
 cuantos de sus fementidas 2335
 aguas quisieron sondar
 la corriente fugitiva.
 Murió mi esposa Leonor
 de una enfermedad prolija;
 dejó mi casa llorosa, 2340
 solos sus hijos y hijas,
 sin compañía mi viudez
 y sin consuelo a Gandía.
 Traté de la ejecución
 de mi intento; Dios me inspira 2345
 que la religión que quiere
 que elija es la Compañía
 de Jesús, a donde Ignacio,
 que largas edades viva,
 ennobleciendo a Cantabria, 2350
 a nuestra España autoriza.

2327 *si alcanzaba de días*: ‘si sobrevivía a la Duquesa, si la superaba en días vividos’.

2333 *grifas*: ‘encrespadas’.

2335 *fementidas*: ‘engañosas’.

2329-2337 *inestabilidad*: es la característica del mar que aquí se compara con los engaños del mundo.

2345-2351 *Ignacio*: Ignacio de Loyola: (1491-1556), fundador de la Compañía de Jesús, nació en Guipúzcoa, pero la alusión a Cantabria no se debe a que Guipúzcoa colinde con el mar Cantábrico, como quiere Frost,

Escrebile; respondiome. Con favores y caricias alcanzo dispensación para que profese y viva en mi estado algunos años, por ver que así lo pedía de mi obligación forzosa la disposición precisa.	2355
Vime ya desahogado; vengo a Roma; en mi partida dejo por gobernador a don Carlos (Dios permita hacerlo Duque cristiano).	2360
Ahora, amigo, por mi vida, habéis de tomar trabajo de partiros, porque insta a ver al Emperador con aquestas letras mías, donde le pido licencia de renunciar a Gandía y mis estados en Carlos, y después que esté obtenida,	2365 2370

sino a que en esta época Cantabria designaba un territorio más amplio que el actual. Además, Covarrubias en su *Tesoro* explica que a *Cantabria* «vulgarmente se dice Vizcaya, y por otro nombre Lipúzcoa o Guipúzcoa», asimismo define *Guipúzcoa* como: «Provincia de Cantabria». No es raro leer que Ignacio de Loyola es, pues, cántabro, tal como lo demuestra la obra del dramaturgo Pedro de Oña, *Ignacio de Cantabria* (1639).

2351 *caricias*: «vale regalo, muestra de amor» (Cov.). En este contexto se refiere a la demostración de afecto.

2363 *don Carlos*: Carlos de Borja y Castro (1530-1592) fue el primogénito de Francisco de Borja. Felipe II llegó a nombrarlo virrey y Capitán General de Portugal, para sustituir al Duque de Alba. Es reconocido por su labor de conseguir la paz en Génova (1575). Ver Pizarro Llorente, 2014, pp. 107-135.

	me la llevaréis a Oñate, donde Ignacio determina que tenga mi noviciado.	2375
DON GASPAR	Mi obediencia solicita obedecer tu mandato, cuya ejecución me obliga a que me calce de plumas.	2380

Vase

BORJA	El cielo sea vuestra guía. Náufrago pensamiento, que conducido a solas a tormentosas olas del proceloso viento, entre borrascas subes a acreditarte pájaro en las nubes, si el mar se vuelve adentro cortado y dividido, bajel serás hundido a quien sepulte el centro, donde nadando apenas	2385 2390
-------	---	--

2374 *Oñate*: Francisco de Borja hizo su noviciado en la ermita de Santa María Magdalena en Oñate, Guipúzcoa.

2380 *me calce de plumas*: es lo mismo que salir volando de un sitio. Salir con celeridad. Sansón al comienzo de la primera jornada hacía un chiste parecido: «que tengo en el curso plumas» (v. 11).

2382-2387 Su pensamiento se eleva hasta el cielo entre el proceloso viento y las borrascas; es decir, entre las complicaciones mundanas llega él a acreditarse en el cielo.

2391 *centro*: 'el fondo marino'. Se refiere al centro de gravedad. Otro ejemplo lo encontramos en el *Castigo del penseque*: «Como el volar sucesivo / el tiempo, como el correr / para su centro los ríos» (vv. 2100-2102).

sulques, más que las aguas, las arenas;
 si es nave el devaneo
 que habita ardiente esfera, 2395
 sus jarcias son de cera,
 y al subir el deseo
 será Faetón volcado
 quien Ícaro subió tan emplumado;
 si es bajel la hermosura, 2400
 de ricas banderolas
 a bordo está en las olas
 su misma sepultura,
 pues va, si se derrumba,
 peinando el mar un dedo de su tumba. 2405
 Pues, pensamiento mío,

2388-2393 *mar / bajel*: el mar y el bajel que se hunde en él representan el peligro y el pecado. El pensamiento de Borja nadará hasta surcar las arenas. El emblema 5 de las *Empresas morales* de Juan de Borja representa el arca de Noé en el monte Ararat, cuyo significado dice: «Que debemos ser justos en el trascurso de la vida para que cuando nos aceche el pecado, quedemos entre los justos como el Arca de Noé que encalló en los montes de Armenia, mientras los pecadores quedaron en el profundo mar - infierno».

sulques: 'surques'.

2394-2399 *Faetón / Ícaro*: para entender esta reflexión debemos conocer dos mitos. Por un lado, el de Faetón, que ya ha aparecido varias veces a lo largo de la obra; la primera vez en la loa, vv. 4-6, y en la comedia, v. 2092. Quiso llevar el carro del sol, pero no supo y se estrelló. Por otro lado, Ícaro quiso volar y su padre, Dédalo, le construyó unas alas de cera. Junto con las alas le dio una advertencia, que no volara cerca del sol. Ícaro no hizo caso y la cera de las alas se derritió provocando su caída. Borja compara el *devaneo*, 'pasatiempo vano', con una nave que también pretende alcanzar el sol, pero sus jarcias son de cera como las alas de Ícaro.

2405 *dedo de su tumba*: lo considero el bauprés de un barco, que es el mástil que se coloca en proa del barco en horizontal. Al hundirse el barco, peinará el mar con esa prolongación.

recoge ya las velas,
 no sea, si libre vuelas,
 que encuentres un bajío
 y seas en el abismo 2410
 el escarmiento solo de ti mismo,
 o navega de suerte
 que el mar vayas cortando
 y siempre contemplando
 los surcos de la muerte, 2415
 pues cuando al mar te entregas,
 ella sea cerca cuanto tú navegas.

Vase

*Sale San Ignacio de Loyola, el Rector de Oñate y el
hermano Marcos*

2407 *velas (recogidas)*: la imagen del barco cuyas velas están plegadas simboliza la prudencia, así se especifica también en las *Empresas morales* de Juan de Borja, emblema 55.

2409 *bajío*: 'elevación del fondo marino donde encallan las naves'. Juega con la expresión *dar en un bajío*: «tropezar en un grave inconveniente que puede destruir el fin a que se aspiraba» (DRAE). Muy pertinente el juego pues la metáfora sigue siendo la nave.

2411 *escarmiento solo*: otra vez se alude al mito de Ícaro, vv. 2394-2399.

2417 acot. *hermano Marcos*: este personaje aparece en la fuente histórica. El P. Pedro de ribadeneyra escribe: «Con fer tan sujeto, y obediente al *hermano Marcos* su compañero, como en el capítulo pasado queda referido, todavía cuando estaba en oración engolfado en sus fervorosos, y amorosos coloquios con el Señor, algunas veces se detenía tanto, que el hermano temiendo que no le hiciese daño a su salud, daba golpes y le decía que acabase: y el Padre le respondía: 'Un poco más, *hermano Marcos*, un poco más'. Porque estaba tan asido, y abrazado con Dios, que parecía que no podía soltarle, y desasirse dél» (194). *Cursivas mías*. Este personaje es una prueba indiscutible de que la fuente de Bocanegra fue la *Vida* escrita por Ribadeneyra, ya que es la única que lo menciona.

IGNACIO	Hoy entra el Duque en Roma y toda la sagrada corte toma por asunto en su intento hacerle general recibimiento.	2420
RECTOR	Son los aplausos tales, que fue el Colegio de los cardenales fuera de la ciudad a recibirle, y el pontífice sacro envió a decirle que luego que llegase en su palacio mismo se hospedase; pero él, con humildad y cortesía, respondió que era ya la Compañía la morada y el nido que buscando hasta Roma había venido.	2425 2430
IGNACIO	Confieso que me humilla ver desta suerte un grande de Castilla; dejar tantas grandezas, renunciar las riquezas, burlar la pompa vana, la vanidad tirana, dejar cargos y oficios abatiéndose a humildes ejercicios, amortajarse en vida de su grado quien hecho estaba a desflorar brocado, obedecer cual súbdito rendido quien siempre cual señor era servido... No viene tanto, padres, a estimarse que el que humilde nació sepa humillarse —que como no gozó silla encumbrada, aunque se abata más no baja nada—;	2435 2440

2441 *brocado*: era una tela entretejida de oro o plata. Estos metales iban formando flores u otros dibujos.

mas quien obtuvo tronos en el mundo,
 que los trueque en el puesto más profundo,
 viniendo su humildad a la vileza, 2450
 tiene más que bajar en su grandeza.
 MARCOS Padre, Borja ha llegado
 sin poderlo sentir nuestro cuidado.

Sale Borja, Don Juan su hijo y Sansón

BORJA Ignacio, a quien venero

De rodillas

como a prelado, ya a tus pies, espero 2455
 tu bendición.

IGNACIO Levante vuecelencia.

BORJA Ya, padre, para mí no hay excelencia
 más que ser hijo tuyo.

IGNACIO Pues como a tal a vuecelencia arguyo,
 que será inobediencia 2460
 estar arrodillado en mi presencia.

Traslade ya a los brazos,
 en mutua caridad, estrechos lazos.

BORJA Que será, padre mío,
 indisoluble el lazo, en Dios confío. 2465

DON JUAN También yo, padre, pido
 que me deis vuestra mano.

BORJA Aquí he traído
 a mi hijo don Juan por compañero.

2468 *don Juan*: Juan de Borja y Castro (1533-1606) fue el tercer hijo de Francisco de Borja. En la realidad sí acompañó a su padre a Roma y después a Oñate.

IGNACIO	Don Juan, en Dios espero que oirá mis peticiones, coronándoos de largas bendiciones.	2470
SANSÓN	Padre, también mi afecto solicita que le dé a este lacayo la bendita mano a besarla.	
IGNACIO	Dios os haga bueno.	
SANSÓN	Aunque de serlo estaba tan ajeno, mas, alumbrado con tu luz y rayos, protobueno seré de los lacayos, pues si ninguno ha habido, considero que si en ser bueno doy, seré el primero.	2475
IGNACIO	¿Y a qué tu llamamiento se destina?	2480
SANSÓN	Yo me inclino a servir en la cocina o en la despensa, porque soy muy dado a la santa humildad (Dios sea loado), o en ejercicios santos y divinos el oficio tendré de catavinos.	2485
IGNACIO	Vuecelencia se siente y en suma de esta vocación me cuente el origen y causa de este empleo, que de saberla tengo gran deseo.	

Siéntanse

2477 *protobueno*: *proto* indica 'superioridad, preeminencia'. El chiste radica en la exageración que Sansón hace de sus propias cualidades como lacayo.

2481-2485 *catavinos*: Sansón realiza un chiste sencillo en tanto que se representa como un glotón y un borracho. Imagen típica de la figura del gracioso. Sin embargo, lo hace aludiendo a la doctrina ignaciana desarrollada en los *Ejercicios espirituales*, a los que menciona en el v. 2484. Para el santo fundador, la santa humildad es un concepto básico de su doctrina espiritual, sin embargo, Sansón lo interpreta de un modo simplón y, desde luego, equivocado.

BORJA	<p>Obedecerte, padre, es justo que a tu súbdito le cuadre. Navegaba en la corte mar bonanza, viento en popa el bajel de mi esperanza —tranquilidad infausta en su presagio, que parece bonanza y es naufragio—. 2495</p> <p>En este tiempo mismo sulcaba el propio lisonjero abismo nave majestuosa, tan rica y adornada como hermosa, la Emperatriz, con tanta bizarría 2500 que lisonja del tiempo parecía. Era su compostura</p>	<p>2490</p> <p>2495</p> <p>2500</p>
-------	--	-------------------------------------

2490 *Obedecerte*: recordemos que la obediencia es una virtud de suma importancia entre los jesuitas. Se refleja en el cuarto voto (de obediencia al papa) que suman a los tres normativos (pobreza, castidad y obediencia). Además, es un tópico literario que un personaje pida a otro que narre su historia y que éste se vea complacido. Un ejemplo canónico está en la *Eneida* cuando Dido pide a Eneas que explique cómo llegó hasta allí: «Ea, mi huésped; comienza por el principio y cuéntanos», / dijo, «las trampas de los dánaos y las desgracias de los tuyos / y tu peregrinar; [...]» (I, vv.753-755). A esto responde Eneas en el segundo libro: «Mas si tanta es tu ansia de conocer nuestra ruina / y en breve de Troya escuchar la fatiga postrera, / aunque el ánimo se eriza al recordar y huye del llanto, / comenzaré. [...]» (vv. 10-13).

2491 *cuadre*: ‘agrade’.

2492-2495 *corte (mar)*: a partir de este momento, Borja crea una alegoría en donde el mar representa a la corte; él sería un pequeño bajel y la Emperatriz una suntuosa embarcación. En estos versos, pues, comienza la alegoría con él mismo y se nos presenta al bajel que humilde navega por el mar (la corte). La frase hecha *viento en popa* se emplea para decir que todo va bien. Sin embargo, la significación del mar era la contraria, suele connotar peligro, motivo por el que se califica como *tranquilidad infausta* que anuncia naufragio.

2496-2501 *sulcaba*: ‘surcaba’. Nos presenta la imagen de la Emperatriz Isabel, la nave majestuosa. Tan hermosa que parecía burlarse del tiempo.

el esmero mayor de la hermosura,
 las maderas costeras nieve y plata,
 los paveses de grana y escarlata, 2505
 tocado y martinetes
 trémulos la formaban gallardetes;
 sesga las ondas —peina
 como nave que al fin del mundo es reina—
 y en sus sacros blasones 2510
 del mundo se bebió las atenciones.
 Estando surto el viento a su paseo,
 gozando su cristal dulce escarceo,
 de repente las aguas se turbaron,
 las olas se escamaron: 2515
 ya grifas se encapillan, ya deshechas;
 el viento les rompió marinas brechas
 con mortal accidente,
 herido el cuerpo, el pulso intercadente,
 y de una fiebre rígidis influjos, 2520

2502-2511 *paveses*: ‘escudos, adornos del vestido’. Los *gallardetes* son adornos que se colocaban en lo alto de los mástiles, de ahí que los llame *tocado* y *martinete*, ya que ambos términos definen el adorno sobre las cabezas: el *tocado* sirve para cubrirse la cabeza o decorarla, mientras el *martinete* define el penacho de plumas de las aves. Nos encontramos con motivos petrarquistas para describir a la dama, aunque sea mediante la metáfora de la nave. Nos presenta una nave entre *plata* y *grana*, metáforas de los colores blanco y rojo, respectivamente, símbolos de la belleza renacentista. Los rostros de las damas hermosas siempre se caracterizan en la literatura petrarquista mediante elementos que simbolizan estos dos colores.

2512 *surto*: ‘tranquilo’.

2513 *cristal*: metáfora por agua y por lo tanto del mar.

dulce escarceo: ‘suave oleaje’.

2518-2525 *mortal accidente*: la nave en medio de un mar turbulento sufre un mortal accidente. A partir de este momento describe la enfermedad de la Emperatriz, muerta por la fiebre, aquí representada por el incendio (v. 2524).

avivando los flujos y reflujos,
 crecientes y menguantes,
 con hervores tronantes
 que incendio ardiente fulminó en su fragua,
 la muerte atropelló montañas de agua. 2525
 Perdió la nave el rumbo,
 alijose de carga y de balumbo,
 pues desnudando gala y lozanía
 como nave alijada parecía.
 Clamaba entre el turbión confuso y ciego:2530
 «¡Que me anego en el golfo, que me anego!»
 Perdió la medicina su destino,
 formó la calentura un remolino
 que entre giros y esguazos
 el hermoso bajel hizo pedazos, 2535
 sepultando en sus olas
 árbol, paveses, jarcia y banderolas,
 quedando su hermosura en este trueque
 desmenuzada de la popa al beque,
 y de la corrupción a las riberas 2540
 astilladas en piezas las maderas,
 pues por más que era fuerte,
 la estrelló en un ribazo de la muerte.
 Murió la Emperatriz, y en tanto ruido
 dio un vaivén mi bajel al estallido, 2545
 no sé si fue temor o si fue pena,
 mas escarmiento fue en cabeza ajena.
 Quedaron sobreaguados,
 los cascos destrozados,

2527 *alijar*: «voz náutica. Lo mismo que aligerar el navío» (Aut.).

balumbo: 'bulto, carga del barco'.

2539 *de la popa al beque*: de un extremo al otro del barco. El *beque* es la parte extrema de la proa.

mandome Carlos quinto sepultarlos 2550
 y en túmulo decente colocarlos.
 Llevelos a Granada
 y vide, al entregarlos, tan mudada
 aquella cara hermosa,
 que era ceniza la que puse rosa. 2555
 Vi su aliento deshecho
 y un vuelco de repente me dio el pecho,
 adonde Dios me inflama
 y me alumbra a su llama,
 con un conocimiento 2560
 que el mundo todo es viento,
 que todo al fin expira,
 que la pompa es mentira,
 y aunque ofrezca sufragios,
 es mar traidor y ciertos sus naufragios. 2565
 Allí a mi Dios me vuelvo
 y con protesta y voto me resuelvo
 que, alcanzado de días a la Duquesa,
 con la posible priesa
 en una religión me encerraría. 2570
 Por mi dicha escogí tu Compañía:
 cual sabes, he enviudado,
 del piélagos del mundo me he escapado.
 Mi discurso se cierra
 buscando puerto y descubriendo tierra: 2575
 la tierra me ha de dar la sepultura,
 la Compañía el puerto me asegura.

2555 *rosa*: como se ha insistido, la rosa es símbolo de la juventud y la hermosura. Emblema también de la vanidad, sobre todo cuando aparece el motivo del fuego. Así como la flor se quema y se pierde, el cuerpo es frágil y también se acaba convirtiendo en ceniza al morir, indistintamente de su lozanía en vida.

2569 *con la posible priesa*: ‘con la mayor prisa posible’.

- Bajel soy del naufragio escarmentado
que a tu casa he llegado.
¡Ignacio, Ignacio, un pecador recibe, 2580
que quiere el cielo que a tu puerto arribe!
IGNACIO Otra vez vuecelencia ha de abrazarme.
BORJA Y a mí, padre, licencia has de otorgarme
para besar el pie al Sacro Vicario
de Cristo.
- IGNACIO Es un respeto necesario. 2585
BORJA En breve he de cumplir obligaciones
que me embargan; pasar las probaciones
que usa la Compañía,
que ya se me hace un siglo cada día.
- IGNACIO Que con el padre maestro de novicios, 2590
que está presente, tendrá los ejercicios
en Oñate, le he escrito a vuecelencia.
BORJA Con temor le he mirado y reverencia.
SANSÓN [Aparte] Voto a tal que parece recoleto.
BORJA Cualquier prelado da interior respeto. 2595
SANSÓN Yo, padre, que también soy medio esquife,
que me descalbré en un arracife,
pretendo ser novicio y religioso
huyendo del abismo proceloso.

2574-2581 *puerto*: el barco que arriba a un puerto es símbolo de la prudencia. Véase el emblema 24 de Juan de Borja en sus *Empresas morales*. Es decir, Borja busca la seguridad bajo la protección de la Compañía de Jesús.

2587 *probaciones*: son las pruebas que en las órdenes regulares deben pasar los novicios durante un periodo de tiempo antes de profesar.

2594 *recoleto*: este término se interpreta como 'quien vive modestamente y en retiro', sin embargo, Covarrubias lo define como «el reformado». Es decir, Sansón se sorprende por la actitud de su amo, a quien ve muy cambiado.

voto a tal: es una expresión que significa sorpresa, enfado y amenaza.

2596-2599 *esquife*: Sansón retoma la metáfora del navío, pero esta vez se proclama *medio esquife*, que es el pequeño barco que «se lleva en el navío para saltar a tierra y para otros usos» (DRAE).

IGNACIO Entrad en probación, porque veamos 2600
si a propósito sois.

BORJA Pues, padre, vamos.

Vanse todos y queda Sansón solo

SANSÓN No lo dije por tanto.
¿Quién vio ningún lacayo dar en santo?
¿He de poder sufrir yo la molestia
de traer siempre los ojos con modestia 2605
en el suelo fijados,
los pasos muy mirlados,
los labios muy fruncidos,
los brazos recogidos,

2600 *probación*: en las órdenes religiosas es la prueba que se realiza durante un año antes de profesar.

2606 *en el suelo fijados*: mirada gacha que refleja actitud de sumisión, obediencia y humildad. Da a entender que debe ir encorvado, de ahí que le parezca una molestia (v. 2604).

2607 *mirlados*: ‘afectados de gravedad y señorío’. Solamente he encontrado esta voz en relación al rostro, pero puede estar haciendo un juego de palabras con mirlo: ‘gravedad, afectación’ y también es un tipo de ave. Por lo que da la sensación de que se burla de la gravedad del paso siendo estos muy cortos, como los del animal.

2608 *fruncidos*: es una imagen de seriedad afectada. Se ve este mismo uso en Quevedo en el poema «Chitona ha sido mi lengua», cuando dice: «El que se mete a ministro / por lo grave y lo enfadoso / muy atusado de calzas, / muy fruncido y muy angosto» (vv. 91-94). En *Santa Rosa del Perú*, de Moreto, también aparece esta caricatura del hombre religioso, que se resume en los siguientes versos: «lo primero habéis de ser / en la esfera de cristiano / muy camándulo fruncido, / cabiztuerto y mojigato» (vv. 181-184).

2609 *recogidos*: se entiende que es la postura en la que los brazos quedan dentro del hábito a la altura del pecho.

el semblante del rostro medio absorto, 2610
 el bonete derecho, el collo torto?
 Y lo que más me aflige, me sentencio
 a lo que no pensé: a guardar silencio.
 ¿Yo callar? ¡Qué terrible
 congoja! ¡Vive Dios, que es imposible! 2615
 Mas probaré el camino y si no es ancho,
 Sansón, y llevadero, ¡zafarrancho!
 Adiós, mundillo mío;
 adiós, libre albedrío;
 adiós, taberna; adiós, tragos franchotes; 2620
 adiós, capa; adiós, gorra; adiós, bigotes.

2610 *medio absorto*: el empleo de medio es irónico, puesto que modifica a «ciertos adjetivos que expresan cualidades negativas para suavizar falsamente su significado» (DRAE). Es una caricatura del religioso al describirlo en actitud de meditación reflejada en el rostro.

2611 *bonete*: ‘sombbrero que solían llevar los eclesiásticos’.

collo torto: ‘cuello tuerto’. El término *tuerto* en su sentido de ‘torcido’.

2613 *guardar silencio*: es una alusión al voto de silencio de los religiosos. Obviamente, el chiste radica en que el personaje del gracioso suele ser charlatán. Sansón no es una excepción. Recuerda al verso quevediano «Santo silencio profeso» (Schwartz y Arellano, 397)

2616 *ancho*: vale tanto ‘amplio’ como ‘laxo’.

2617 *zafarrancho*: en el ámbito marítimo se utiliza para indicar la acción de limpiar una parte de la embarcación y dejarla preparada para otra labor. Aquí significa que, si le sale mal la prueba, Sansón recogería sus cosas y se marcharía, abandonaría su proyecto de vida en santidad junto a su amo.

2619 *libre albedrío*: por supuesto el empleo de esto dos términos remite a la potestad de obrar mediante la reflexión y elección, pero es un juego de palabras ya que Sansón, al entrar en la vida religiosa ya no tiene libertad en su *albedrío* ‘antojo, capricho’ (es el mismo sentido que en el v. 111, pero con *sorna*).

2620 *taberna*: los establecimientos públicos donde se servía vino y comida. En cualquier caso, la alabanza del vino y las tabernas pertenecen más al género de la poesía burlesca. Nos recuerdan a

tragos franchotes: se refiere al vino francés. *franchote*: *franchute*: es un adjetivo despectivo para calificar lo francés.

sé que a ninguno lo he dicho	2645
si no es a Borja, a quien siempre	
tuve y traté como amigo;	
y porque en él conocí	
tan iguales a los míos	
los deseos, que los dos	2650
— como en el cielo confío —	
hemos de burlar al mundo	
y hollar su esplendor altivo,	
que al fin todo es vanidad,	
todo un necio laberinto,	2655
gusto con muchas zozobras,	
golfo con muchos bajíos,	
lustre con muchos quebrantos,	
vida con muchos martirios,	
honra con muchas pensiones,	2660
quietud con mucho peligro,	
sueño con mucho desvelo,	
gloria con mucho fastidio,	
paz con mucho sobresalto,	
bocado con mucho grito.	2665
Yo me siento muy cansado	
con el quebranto prolijo	
de un gobierno tan cargoso,	
de tan ásperos caminos,	
de tantas navegaciones,	2670
tanto ejercitar los filos	
de la espada en las batallas,	
ya sufriendo del estío	

2655 *laberinto*: la imagen del laberinto como un lugar donde perderse es similar a las vanidades del mundo, en las que muchos se pierden.

2656-2665 *Vanidad*: esta secuencia de versos paralelos muestra las contradicciones de la vanidad.

los encendidos bochornos, ya pasando sin abrigo	2675
más que el de solas las armas, en la campaña los fríos, secando en el cuerpo al sol, y a los vientos los vestidos	
que en las lluvias tormentosas se mojaron. Mas deciros de mi vida los trabajos en período sucinto	2680
fuera abreviar en un punto y reducir a un guarismo	2685
los átomos que en el aire forma el sol, los areniscos granos que arrambla en su playa el salobre y fugitivo	
elemento, por ser tantos	2690
que yo..., que yo estoy ambiguo si los crea, pues sobrepujan casi en exceso infinito la capacidad de un hombre.	
Ya me confieso rendido,	2695
ya, hijo, no puedo más, ya con el quebranto gimo, ya con el imperio lucho, ya con la vida peligro, ya en los cuidados naufrago,	2700

2685 *guarismo*: ‘algoritmo’. En este contexto se entiende que es reducir a una cifra todos los átomos, cosa imposible.

2689-2690 *salobre*: ‘con sal’. Este elemento es por tanto el mar, quien arrambla la arena de la playa con su marea.

2692 *sobrepujan*: ‘sobresalen’. Recordemos el v. 16 del romance que precede a la loa.

ya en su inconstancia vacilo,
ya tengo el agua a la boca
y, en fin, ya tengo los bríos
tan marchitos, tan exhaustos,
tan prostrados, tan carpidos, 2705
que con no pasar mis años
de solos cincuenta y cinco
—breve espacio a tantas glorias,
corto tiempo a tantos giros,
chica cifra a tanta empresa, 2710
poco espejo a tanto viso,
leve edad a tanta hazaña,
débil vaso a tanto abismo—,
estoy como si cerraran
mis años vejez de un siglo. 2715
Por tanto, Filipo amado,
salir del mar determino,
sacudir de mí la carga
y seguir desnudo a Cristo,
renunciando la corona 2720
—con cuyo peso me oprimo—
a vuestras dichosas sienes,
que la gocen muchos siglos.
A Yuste he de recogerme
a llorar lo que he vivido 2725
enfrascado en vanidades
y olvidado de mí mismo.
Allí prevendré a la muerte
los últimos paroxismos;
allí en ejercicios santos, 2730

2724 *Yuste*: el Emperador Carlos V se refugió en el Monasterio de Yuste después de abdicar en su hijo Felipe II (1555) para finalizar sus días en la paz monacal.

	cual fénix, haré mi nido, confeccionando de aromas la tumba a que ya camino. Desta suerte me aseguro, burlo al mundo, al cielo aspiro,	2735
	la corona honro con vos, yo del quebranto me eximo y, en fin, con lo que desprecio, a mí y a vos autorizo.	
FILIPO	Sacra imperial majestad, a cuyas plantas rendido de mi amor hago oblaciones, de mi afecto sacrificios, ¿por qué nos queréis dejar? ¿Por qué, señor, queréis iros,	2740 2745
	privando el imperio todo de vuestro influjo divino, quitando a mi juventud vuestro soberano arrimo? ¿Por qué anticipa su ocaso vuestro sol a este retiro, dejando el reino en tinieblas?	2750

2730-2733 *fénix*: es un animal mitológico que al morir se consume en llamas y después renace de sus cenizas. En cuanto al nido, se dice que al aproximarse la hora de su muerte «acumula plantas aromáticas, incienso, cardamomo, y fabrica con todo ello una especie de nido» (Grimal). El monarca al compararse con el ave fénix anuncia que está próxima su muerte, pero aspira al cielo, su renacer.

2750-2752 *ocaso*: imagen del monarca como el sol, astro que da la vida. Su luz da calor a sus súbditos, pero al ocultarse bajo el horizonte deja su reino en tinieblas, símbolo de incertidumbre. En la emblemática encontramos ejemplos en los que el ocaso del sol simboliza la sucesión en el trono. Si bien, en general se relaciona con la muerte del monarca, por ejemplo el emblema 30 de Rodríguez Monforte en el que aparece un sol resplande-

	¿Por qué os mostráis tan esquivo con los vuestros, mi señor?	
	¿Tan mal os hemos servido que siquiera no alcanzaran por premio nuestros servicios en esta postrera edad vuestra protección y abrigo?	2755
	Mi pecho condenaréis a unos perpetuos suspiros, mis ojos a un llanto eterno, viendo que no he merecido servir vuestra ancianidad como criado, o como hijo que tan de veras os ama.	2760
	Ya me dejó a los principios la Emperatriz, mi señora, que está en el cielo, bien niño, y agora, señor, ¿queréis faltarme vos? Si ha valido algo con vos ella y yo, por ella y por mí os suplico que revoquéis, si es posible, este enojoso destino.	2765
	También serviréis a Dios manijando el cetro impíreo que Él os puso por cayado para regir sus apriscos.	2770
CARLOS	Filipo, en vano os cansáis; ya yo lo tengo bien visto.	2775
		2780

ciente mientras otro se oculta, el cual representa a Felipe IV mientras que el primero encarna a Carlos II.

2779 *apriscos*: 'parajes para guardar el ganado'. Otra imagen típica es la del rey como pastor que protege a su rebaño: el pueblo.

FILIPO	Por lo menos es crueldad que queriendo sacudiros de una carga tan pesada, la echéis a los hombros míos, que si vos no le bastáis, menos yo.	2785
CARLOS	De vos confío que habéis de ser muy buen Rey, y que el reino agradecido me ha de echar mil bendiciones, pues en vos les anticipo la dicha de tal monarca. (<i>Aparte</i>) (En vano al dolor resisto).	2790
FILIPO	Resistir no puedo el llanto.	
CARLOS	Todo el aliento he perdido. El corazón me ha faltado.	2795
CARLOS	Turbado se han los sentidos.	
FILIPO	Ámole como a mi padre.	
CARLOS	Quiérole como a mi hijo.	
FILIPO	Siento en el alma el perderle.	2800
CARLOS	Dejarle siento infinito.	

Entra un paje

FILIPO	Don Gaspar de Villalonio, criado de Borja, ha venido y dice que quiere hablarte.	
CARLOS	Decid que entre, que recibo gusto en las cosas del Duque, a quien en el alma estimo.	2805

Sale Don Gaspar

DON GASPAR	Dame tus cesáreas plantas, del mundo monarca invicto.	
CARLOS	Alzad del suelo y decidme cómo queda don Francisco.	2810
DON GASPAR	En Roma, señor, ha estado con ocasión del santísimo jubileo que Julio Tercio a la Iglesia ha concedido.	2815
CARLOS	¿Cómo le va en sus estados después que enviudó?	
DON GASPAR	Imagino que es en el mundo notoria su santidad.	
CARLOS	Ya he sabido que profesa en las grandezas religiosos ejercicios.	2820
DON GASPAR	Según lo que yo barrunto, el Duque Borja ha salido con fin de no volver más a su estado, pues ha escrito aquesta a tu Majestad, pidiéndote que benigno le otorgues grata licencia de renunciarlo en su hijo. Pienso que en la Compañía de Jesús elección hizo para entrarse religioso.	2825
CARLOS	(<i>Aparte</i>) Primero que yo ha cumplido lo que me dijo en Monzón	2830

2814 *Julio Tercio*: Julio III fue papa de la Iglesia Católica desde 1550 (año del santo jubileo, decretado por el papa Pablo III, pero ya celebrado bajo el siguiente pontificado) hasta su muerte en 1555.

2833 *Primero que*: ‘antes que’.

	cuando las cortes tuvimos, que allí me mostró el deseo de aquel impulso divino que a la religión le lleva, y allí le dije que el mismo era mi intento, y ya el cielo sus peticiones ha oído y a mí me da en sus ejemplos estímulos de seguirlo.	2835 2840
DON GASPAS	Ya vendrá de vuelta a Oñate, a donde, según me dijo, va a tener el noviciado y primeros ejercicios.	2845
CARLOS FILIPO	Vamos y os daré respuesta. El Duque a tiempo ha sabido buscar el puerto seguro.	2850
CARLOS	Bien sabe Dios que lo envidio.	

Vanse y sale Flora

FLORA	Desde la corte romana dicen que a Oñate ha venido Borja, donde me ha traído su condición inhumana. ¡Vive el cielo que ha de ver lo que puede una osadía, y si vence la porfía de una constante mujer! ¿Si es de Borja aquel papel, o si hay en aquesto engaño? Mucho temo un desengaño, pero yo lo sabré de él. Mi afición está dudosa	2855 2860
-------	--	--------------------------------------

entre esperanza y desdén, 2865
 si atrevida alcanza el bien
 o le pierde temerosa.
 Juzga por atrevimiento
 emprender un imposible, 2870
 y ya haciéndole posible
 no recela un escarmiento.
 Con todo, si confiada
 tal vez le quiere alcanzar,
 se oprime por no pasar
 vergüenzas de escarmentada, 2875
 y viene a ser que en su trato
 hace disimulación
 lo que en callar la pasión
 es más temor que recato.
 Ni es este mal muy penoso, 2880
 que el bien, aunque no alcanzado,
 tanto tiene de esperado
 cuanto tarda en ser dudoso.
 Por esto no he dejar
 ni el esperar, ni el temer, 2885
 que si hay peligro en perder,
 hay esperanza en dudar.

Sale Belisa, disfrazada de paje

BELISA ¿A qué habrá venido a Oñate
 Borja? Bien saben los cielos 2890
 que me asaltan mil recelos
 hasta que él me los desate.
 Fluctuando mi deseo
 teme si engañarse pudo,
 que hay alivio en lo que dudo

	y peligro en lo que veo.	2895
	No acierto a poner en fiel su constancia y mi inquietud, que me niega su virtud lo que me dice el papel.	
	Con todo, escoge mi amor más confiar que temer, porque me inclino a creer lo que me ha de estar mejor.	2900
	Cuando ambigua la razón en dudas viene a perderse, es porque quiere ponerse de parte de la opinión.	2905
	Luego si los fines muda de temor, en confianza le da tanto a la esperanza cuanto le niega a la duda.	2910
	Según esto, es sinrazón irme tras un desengaño que le dé más fuerza al daño y enflaquezca la ambición,	2915
	pues más quiero -confiando y a mi esperanza creyendo- vivir siempre apeteciendo que morir desesperando.	
FLORA	Esta es mi competidora.	2920
BELISA	Mi opositora es aquesta.	
FLORA	Creo que sin fruto se resta.	
BELISA	Pienso que en vano se azora.	
FLORA	Oye, paje...	

2896 *poner en fiel*: 'poner en fil, poner en equilibrio, poner en el fiel de la balanza'.

2923 *azora*: 'alborota' (v. 24).

BELISA	Oye, señora...	
FLORA	... que mude intento le ruego.	2925
BELISA	... que le mude, desde luego, le pido por quien adora.	
FLORA	Busque otro blanco a sus flechas, o al rostro le tornarán.	
BELISA	Mude el suyo, o volverán	2930
	a quien las tira derechas.	
FLORA	Yo sé que prenden las mías.	
BELISA	Yo sé que las mías prenden; sé que mis ansias se atienden.	
FLORA	Sé que se oyen mis porfías.	2935
BELISA	[<i>Aparte</i>] Mas con todo, no desista su ambición de pretender, que es la gloria del vencer lo mejor de la conquista.	
	En ver mi suerte lograda	2940
	no me creeré tan dichosa como, después de celosa, verla corrida y burlada.	
FLORA	[<i>Aparte</i>] Ni de mí tan estimada ha de ser la posesión	2945
	como ver su pretensión burlada y desengañada.	
BELISA	[<i>Aparte</i>] Pues venza quien más pudiere.	
FLORA	[<i>Aparte</i>] Triunfe quien más alcanzare.	
BELISA	[<i>Aparte</i>] La palma a quien la ganare.	2950
FLORA	[<i>Aparte</i>] La victoria a quien venciere.	
BELISA	(<i>Aparte</i>) Fuera menos confiada esta si mi papel viera.	
FLORA	(<i>Aparte</i>) Si esta mi papel leyera, fuera más desesperada.	2955

	que a esto obliga el ser hermano.	2975
BELISA	Este es Sansón, el criado de Borja.	
FLORA	Sansón es este.	
BELISA	¡Quién dijera que en aqueste cupiera tan santo estado!	
FLORA	Hablarle me determino a Sansón.	2980
BELISA	Sansón.	
SANSÓN	Deo gracias, líbreme Dios de falacias. El espíritu divino os acompañe, señoras. ¿Qué mandáis?	
BELISA	¿A qué ha venido Borja a Oñate?	2985
FLORA	Di, ¿qué ha sido?	
SANSÓN	¿Eso os da pena a estas horas? A ganar un jubileo.	
BELISA	¿Pues cómo este traje tienes?	
SANSÓN	¿Cómo? ¿Aqueso a dudar vienes? Vistiéndolo.	2990
BELISA	Yo lo creo.	
FLORA	¿Dónde vas?	
SANSÓN	Voy muy de prisa.	

2975 *hermano*: en una orden religiosa es aquella persona lega que participa de algunas tareas en la orden. Se contrapone a Padre que es el sacerdote que pertenece a una orden.

2981 *Deo gracias*: «salutación y modo de llamar a las puertas, de que usan las personas religiosas y otras que profesan virtud» (Aut.). Un chiste propio del gracioso Sansón quien saluda ya como religioso según su nueva condición.

2988 *ganar un jubileo*: tratar de conseguir las indulgencias correspondientes que concede el papa.

BELISA	¿Para qué es la vinajera?	
SANSÓN	Para el cura que me espera, y voy a ayudarle a misa.	2995
BELISA	Pues dime ¿qué hay en aquello?	
FLORA	¿Qué hay en aquello, Sansón?	
SANSÓN	¡Qué desedificación! Venid mañana a saberlo.	
BELISA	¿Adónde?	
SANSÓN	A la portería.	3000
BELISA	No me engañes.	
SANSÓN	No te engaña.	

Vase

FLORA	Veré si es cierto mi daño.
BELISA	Yo, si vence mi porfía.

Vanse

Salen el Rector y Borja y el hermano Marcos y don Juan

RECTOR	Pues vucelencia ha venido, señor, para ejercitarse en probación de humildad, el hermano Marcos sabe el ejercicio en que Dios ahora quiere ocuparle.	3005
	Él sabe que me enternezco de ver desta suerte un grande sujeto a mi ordenación, siendo su sacro linaje	3010

2998 *desedificación*: ‘mal ejemplo’.

BORJA	tanto superior al mío. (<i>Vase.</i>) El hermano Marcos mande, porque será obedecido deste pecador.	3015
MARCOS	Aguarde vuecelencia y le traeré una espuerta con que cargue arena para la obra que en el colegio se hace. (<i>Vase.</i>)	3020
BORJA	Soy contento del oficio.	
DON JUAN	Señor Duque, amado padre, ¿es posible que se olvida vuecelencia de su sangre, que venga a una ocupación que tuviera por ultraje admitirla un azacán? ¡Casi imposible se hace! ¿Cómo? ¡A un Duque de Gandía, de casta real, de partes tan célebres en el mundo como el mismo mundo sabe, que a un virrey de Cataluña, Marqués de Lombay, encarguen que en una espuerta a la obra ministre los materiales! No lo permita, señor, vuestra grandeza; no apague la luz de su casa ilustre.	3025 3030 3035 3040

3019 *espuerta*: es una especie de cesta grande para cargar el escombro.

3028 *azacán*: es un hombre que se dedica a realizar los trabajos más bajos. En estos versos don Juan recrimina a su padre que se ha olvidado de su linaje, pues el trabajo manual no lo realizaba ningún noble ya que era labor de la gente humilde.

BORJA	No tenéis razón, mi ángel, que nunca más grande he sido que en aquestas humildades. Decidme, ¿el Verbo no era Hijo del Eterno Padre,	3045
	no era tan Dios como Él, no era su gloria y su imagen? ¿No era grande, no era rico? Pues ¿cómo quiso humillarse a servir a un carpintero,	3050
	a nacer de pobre madre, ser juzgado como reo, burlado en los tribunales, vendido del traidor Judas por solos treinta reales?	3055
	Y lo que asombra los cielos, lo que estremece los ángeles, hace temblar los querubes y temer las potestades: quiso ponerse en la horca	3060

3044-3055 *treinta reales*: remite al pasaje bíblico que los evangelistas narran en *Mateo*, 26, 14-15 y *Lucas*, 22, 3-6. En los evangelios se cuenta cómo Judas Iscariote vendió a Jesús por treinta monedas de plata. En el *Éxodo*, 21, 32, se fija el valor del esclavo en treinta siclos –antigua moneda de Israel–.

Humildad: en estos versos Francisco de Borja sirve de ejemplo de humildad, pues ha logrado el tercer grado que San Ignacio distingue en sus *Ejercicios espirituales*. Consiste en lograr la imitación de Cristo abandonando previamente todas las vanidades del mundo. Borja es indiferente a la riqueza y a los títulos, pero además prefiere el sufrimiento y el esfuerzo a la comodidad, al igual que Cristo prefirió la muerte a la salvación.

3047 *imagen*: el Señor creó al hombre a su imagen y semejanza. En la Biblia se lee: «Díjose entonces Dios: «Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza, para que domine sobre los peces del mar, [...] y sobre cuantos animales se mueven sobre ella [la tierra]. Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó» (*Génesis*, 1, 26-27).

	con el suplicio más grave, la muerte más afrentosa que el mundo ha visto ni sabe. Pues si un Dios tanto se humilla, mucho gana en humillarse	3065
	un descendiente de reyes, y el mismo Rey que bajase. Antes en el ministerio, don Juan, habéis de ayudarme en tener capa y sombrero	3070
	y espada, no me embaracen para llevar con presteza la arena, que ya me trae la espuerta el hermano Marcos.	
DON JUAN	Señor, no es justo estorbarte tan santas inspiraciones.	3075

Sale el hermano Marcos

MARCOS	Aunque es la espuerta algo grande, no la llene vucelencia, que solo es para adestrarle en abatimientos propios.	3080
BORJA	Recibo espuerta y mensaje como si de Dios viniera, y es cierto que de Dios sale, pues es suya la obediencia.	
MARCOS	Adiós, pues, que se hace tarde.	3085

3070 *tener*: ‘sostener, guardarme en tus manos’ la capa, sombrero y espada para que no entorpezcan (*embaracen*) mi trabajo con la espuerta.

la medida a las tinajas
hasta los mismos brocales
dentro de docientos años; 3130
supla Dios los que faltare.

Vase

De rodillas Borja

BORJA Señor, mi pecho estimara
daros más si más tuviera,
porque mil mundos os diera
si yo mil mundos gozara; 3135
y nunca a pagar llegara
lo que vos me dais, mi Dios,
que en el trato de los dos
nada, Señor, os he dado,
pues os di solo un ducado, 3140
cuando un reino me dais vos.

*Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza,
y por una tramoya con música baja al aire un paraninfo*

3129 *brocales*: los bordes de las tinajas.

3126-3131 *vinajeras*: Sansón exagera con la medida de las tinajas, pues para llenarlas hasta arriba necesitará doscientos años, así pues, como no vivirá tanto, supla Dios el resto.

3141 *reino*: se refiere al reino de los cielos, es decir, la salvación eterna. Pero juega también con la voz *ducado*: moneda y título de nobleza: ducado de Gandía.

3141 acot. *paraninfo*: es un anunciador de un gozo, en este caso concede la mitra papal a Borja, pues acaba de ofrecer todo, incluso lo que no tiene, al servicio de Dios. Como se verá, Borja rechaza el regalo de ser papa por considerarse demasiado poco para el cargo, siendo el máximo momento de gratitud y humildad del santo. Este pasaje se toma de la *Vida* escrita por Ribadeneyra. Si bien la historia es distinta en la fuente, la idea es la misma. Dice: «Acabado de determinarse, estando en oración, vio claramente con los

PARANINFO	Por eso poco que has dado, Borja, quiere Dios pagarte desde este mundo con darte el sumo pontificado.	3145
BORJA	Eso no, que es muy pesado y muy flaca mi persona. Mi indignidad no la abona, no lo sufre mi bajeza, y en fin no tengo cabeza para tan grande corona.	3150
PARANINFO	El cielo te hace el presente.	
BORJA	Pues yo el presente no admito.	
PARANINFO	Tu dignidad solicito.	
BORJA	La humildad no lo consiente, que presume de valiente quien las honras apetece.	3155
PARANINFO	Pues ¿quién a ti te enflaquece?	
BORJA	Mi propio conocimiento. Dele Dios aquese asiento a quien mejor le merece. Huyendo me vine aquí	3160

ojos corporales una rica mitra, que estaba como sobre su cabeza levantada en el aire. Y temiendo él que no fuese significación de alguna dignidad eclesiástica que el Señor le quisiese dar, se afligió en gran manera. Suplicando con amorosas y abundantes lágrimas a su divina Majestad, que pues él se hacía pobre por seguirle en su Cruz y por huir los peligros que la hacienda y grandeza traen consigo, no permitiese que entrase en otros mayores aprietos, y peligros, que nace de semejantes dignidades. Siete días duró aquella visión [...]. Y hallándose muy congojado y extrañamente afligido se volvió a Dios y con gran fe dijo: 'Perdóname, Señor mío, que no lo puedo más sufrir. Yo os prometo que si esto no cesa y si no me aseguráis pobreza y el estado perpetuo en la religión, que no tomaré jamás hábito ni estado eclesiástico. Porque mayor peligro temo de lo que aquí se me representa [...]. En diciendo esto, se desapareció la mitra y no tuvo más que temer» (46-47).

3147 *flaca*: 'frágil, débil'.

de las honras, y concluyo
que si admito lo que huyo,
se reirá el mundo de mí. 3165
Siempre los solios temí
que ocasionan vanidad,
y si he de decir verdad,
llego de suerte a afligirme
que quisiera más morirme 3170
que verme con dignidad.
Es terrible una grandeza
a quien es de fuerzas falto,
que a un ángel, viéndose en alto,
se le anduvo la cabeza; 3175
a Adán le turbó la alteza
porque se vido ascender.
Yo más fuerte no he ser,
y mejor me está advertir,
que si no llego a subir, 3180
no tendré de onde caer.
Estoy muy escarmentado
de ver el fausto en qué para,
desde que le vio la cara
a la muerte mi cuidado. 3185
La pompa no tiene estado,
corre más veloz que el viento,
y es osado pensamiento

3174-3175 *ángel*: clara alusión al ángel caído, el diablo, pues estando en lo más alto, perdió su dignidad (*andársele la cabeza*), ya que nunca podrá retornar junto al Señor.

3176 *Adán*: es una referencia al Adán bíblico y al pecado original. Según la serpiente el comer del árbol de la ciencia del bien y del mal situaba a Adán y a Eva a la misma altura que a Dios (*Génesis*, 3, 5). De ahí que Borja diga que a Adán lo turbó, lo confundió, la alteza, el ascender.

3181 *onde*: ‘donde’, término en desuso.

sujetarme a tanto daño
 o a la fuerza de un engaño, 3190
 o al rigor de otro escarmiento.
 PARANINFO Tu humildad a los cielos
 pasma, Francisco.
 Y a tus glorias y triunfos
 cantan el vitor. 3195

Canta la música esto mismo, y desaparece todo

BORJA ¡Válgame Dios! ¿Si he tardado,
 —con con la oración divertido—
 en haber presto cumplido
 lo que me han encomendado?
 Perdone Dios, si he tardado, 3200
 mi descuido y negligencia:
 vamos a hacer la obediencia.
 Tierra, que de cargas dos,
 muchos menos pesáis vos
 que el cargo y la preeminencia. 3205

Al irse le sale al encuentro don Gaspar

DON GASPAR ¡Señor!
 BORJA ¿Qué es?
 DON GASPAR Pues vuecelencia...
 BORJA Dejad eso. ¿Habéis traído
 la licencia que he pedido

3195 *vitor*: «función pública en que a alguien se le aclama o aplaude una hazaña o acción gloriosa.» (Aut.).

3203-3205 *cargas*: de nuevo se juega con los términos *carga* y *cargo* (v. 1702), pues se vuelve a tomar el término *carga* como algo que pesa, por la tierra, y como una pesadumbre, el cargo que le acaban de ofrecer: el de ser papa.

	al César?	
DON GASPAR	Ya la licencia está aquí.	
BORJA	Tened paciencia y llamad luego al momento quien me escriba un testamento. Señor, ya puedo dejar mi estado a Carlos y entrar en mi dulce encerramiento. (<i>Vase.</i>)	3210 3215
DON GASPAR	¿Quién no se enternece viendo un príncipe soberano que a la pompa da de mano, y una obra está sirviendo? En su espejo se está viendo lo poco que el mundo es, la nada que es su interés, pues Borja en tanta bajeza pone el polvo en la cabeza y la grandeza a los pies.	 3220 3225

Vase. Sale Sansón con unos anteojos de caballo

SANSÓN	¡Jesús, Jesús, qué pesar! Lleve el diablo los anteojos. ¿Para qué tenemos ojos si no habemos de mirar? Que, como si fuera alzallos,	 3230
--------	---	--------------------------

3218 *da de mano*: dar de mano: «desechar una cosa o persona» (Correas, p. 535).

3225 acot. *anteojos*: ‘anteojos’: son las piezas que se ponen a los caballos en los laterales de los ojos para que miren solo al frente. En el caso de Sansón sirven para ridiculizar al gracioso.

— con modestias o inmodestias —
 acción de solas las bestias,
 nos conviertan en caballos.
 Ello es que ya me condeno
 de un caballo a las libreas: 3235
 si ando mucho, a unas maneas,
 y si hablo un poco, a un freno.
 ¡Hay tal mortificación!
 Válgame Dios, ¿dónde voy?
 ¿Quién me dirá, dónde estoy? 3240

Salen Flora y Belisa juntas

FLORA Aquí está.
 BELISA ¡Sansón!
 FLORA ¡Sansón!
 SANSÓN Dios les dé lo que desean.
 BELISA Aquí veré si tú ufanas.
 SANSÓN ¿Qué mandan nuestras hermanas
 que tanto me sansonean? 3245
 BELISA Tú para hoy nos citaste.
 Sácanos de aqueste engaño.

3231 *modestias o inmodestias*: modestia: utilizado como «la suma templanza o moderación en el mirar y compostura y recato en los ojos» (Aut.). Es decir, es como si dijera «nos van a convertir en bestias, como si el mirar —con recato o no— fuera solo de animales».

3236 *maneas*: es una herramienta para trabar las caballerías que consiste en una soga en forma de ocho por donde se introducen las patas del animal de manera que se limita su movimiento. De ahí que Sansón teme que también le pongan unas si anda mucho.

3237 *freno*: al igual que las maneas (v. 3236) es otra herramienta propia del mundo de las caballerías. Es la pieza que se coloca en la mandíbula de los caballos y con la que se controla la dirección. En el caso de Sansón, además, le impediría hablar, pues va en la boca.

FLORA Acaba ya el desengaño,
pues que tú nos enredaste.

SANSÓN Quítenme aquestos antojos 3250
para poderlas hablar.

FLORA ¿Pues quién te puede estorbar
quitártelos de los ojos?

SANSÓN No quitarlos me ordenaron,
y diré a quien lo mandó 3255
que no me los quité yo,
sino que me los quitaron.

FLORA Pues ya sin ellos estás.

Quítanle los antojos

SANSÓN ¿Que ya sin ellos estoy?
Pues adiós.

BELISA ¿Qué haces?

SANSÓN Me voy. 3260

FLORA ¿Pues cómo? ¿No hay más?

SANSÓN No más.

BELISA ¡Bueno está, por vida mía!
¿Y Borja, ruin alcagüete?

SANSÓN ¿Borja?

BELISA Sí.

SANSÓN Borja se mete
Padre de la Compañía. 3265

FLORA ¿Cómo es eso? ¿Y el papel?

SANSÓN ¿El papel? ¡Tú lo tendrás!

BELISA ¿Y el mío?

SANSÓN Tendrás otro más.

BELISA ¿Y lo que me escribe en él?

SANSÓN Que se cumpla.

BELISA ¿Cómo así? 3270

SANSÓN ¿Tíenesle ahí?
BELISA Aquí está.
SANSÓN Pues dame el papel acá.

Dale Belisa el papel

 ¿Y tú traes el tuyo?
FLORA Sí.
SANSÓN Dámelo acá y dime ahora:

Dale Flora su papel

 ¿te casarás con su dueño? 3275
FLORA Aquese ha sido mi empeño.
SANSÓN ¿Y tú también?
BELISA En buen hora.
SANSÓN Lleváis muy gentil aliño.

Destruécalos

 Toma aqueste, y tú el que resta,
 y cástate tú con ésta 3280
 y tú con aqueste niño.

Vase

BELISA Yo este papel escribí.
FLORA Y yo escribí el que aquí tengo.
 ¡Que aquesta injuria no vengo!
BELISA ¿Que un loco me burle así? 3285
 Ambas hemos corrido,

3278 *aliño*: 'arreglo'.

FLORA	amiga, aquí una fortuna. Aunque es la suerte importuna, en ella he de ver cumplido el deseo de conocerte.	3290
BELISA	¿Quién eres?	
FLORA	Yo la Hermosura.	
BELISA	¡Oh, qué dichosa ventura he tenido en poseerte, pues yo soy la Vanidad!	3295
FLORA	¡Oh, quién lo hubiera sabido! A haberte antes conocido, profesara tu amistad.	
BELISA	Yo a Borja quise en la corte con blanduras atraerle.	3300
FLORA	Yo emprendí desvanecerle y lo estorbó su reporte. Hermosura y Vanidad, ¡extremado casamiento!	
BELISA	Van al menos a un intento tu ambición y mi beldad.	3305
FLORA	Vamos, que voy muy gozosa.	
BELISA	Yo contigo muy ufana, que está cerca de ser vana la que sabe que es hermosa.	

Vanse

Corren una cortina; aparece el santo de rodillas vestido en traje de la Compañía, con un Cristo

3303 *extremado*: «vale también cabal, perfecto, notable, singular, admirable y excelente» (Aut.). Aquí dicho con ironía.

3309 acot. *Corren una cortina*: deslizan una cortina para dejar al descubierto una parte hasta entonces oculta.

BORJA	Mi Dios, ya para aplacaros me arrepiento de ofenderos, y quisiera al fin temeros, ya que no he sabido amaros. Señor, dejad ablandaros, no salga mi temor vano,	3310 3315
	aunque sé que es muy villano el con que a vos me volví, pues solo fue porque os vi con el azote en la mano. En él muy blando anduvistes, pues cuando me amenazastes con alzarle os contentastes y nunca el golpe me distes. Pero si vos recibistes	3320

3312 *temeros*: Borja desea temer a Dios porque entiende que es uno de los dones (ver nota v. 597) que se da al ser humano para seguir los preceptos divinos. Se relaciona con la canción del primer acto (vv. 593-615) que comienza así: «Si de Dios el temor mi pecho guía». En ella Borja siente que debe seguir por el camino del temor para poder obedecer a Dios y no caer en tentaciones, representadas en Flora y Belisa. En este pasaje se subraya la humildad y modestia del personaje, quien a pesar de llevar una vida recta, se exige más para seguir a Dios.

3316 *villano*: ‘ruin, indigno’.

3319 *azote*: «vara, vergajo u objeto semejante que sirve para azotar» (Aut.). Borja constantemente alude al pasaje de la muerte de la Emperatriz Isabel, pues fue su escarmiento de la vanidad del mundo.

3320-3324 *anduvistes*, *amenazastes*, *contentastes*, *distes*: ‘anduvisteis’, ‘amenazasteis’, ‘contestasteis’ y ‘disteis’. En el español de esta época se alterna esta desinencia *-es* con la actual *-eis* en la segunda persona del plural del pretérito perfecto. Es habitual en obras del Siglo de Oro encontrar esta forma ya en desuso y considerada vulgar en el español actual: anduvisteis.

3324 *recibistes*: ‘recibisteis’. Además del uso de la desinencia, como en los versos anteriores, la vocal temática también ha cambiado e > i.

por mí cinco mil, mi Dios,	3325
¿qué mucho, si de los dos	
yo el azote no sentí,	
que el amago se hizo a mí	
y os dieron el golpe a vos?	
Tan libremente he triunfado,	3330
tan sin castigo he vivido,	
como si no hubiera habido	
Dios que viese mi pecado;	
y aun quizá hubiera dudado	
si le había, mas advertí	3335
que antes perdonarme a mí	
os acredita más Dios,	
pues por serlo tanto en vos	
no lo parecéis en mí.	
Lloren, pues, los ojos míos:	3340
mis años tan mal vividos	
vivan siempre convertidos	
en el caudal de los ríos,	
ahoguen tantos desvaríos	
de tiempo tan mal pasado,	3345

3325 *cinco mil*: los cinco mil azotes de Cristo, cifra que se maneja en la tradición popular y se incluye en el «Vía crucis». Aparece por ejemplo en Calderón, *El Año Santo de Roma*, v. 437: «cinco mil cardenales», referidos a las marcas de las llagas de Cristo.

3326 *qué mucho*: expresión para indicar cantidad. Es decir, Borja pregunta cuánto ha sufrido, si ni siquiera ha recibido él el golpe, sino Dios.

3328 *amago*: ‘señal’

3335 *le había*: ‘lo había’. Se ha producido un caso de leísmo muy habitual en la época.

3340-3343 *caudal de los ríos (lágrimas)*: esta metáfora es habitual en la literatura petrarquista. Las lágrimas semejan ríos.

3344 *desvaríos*: ‘caprichos, inconstancias’.

que en sus ondas engolfado
no recelo el anegarme,
que antes pretendo escaparme
en mi llanto mismo a nado.

*Suena música y aparecen en dos bofetones un Ángel y la
Compañía*

ÁNGEL	Sagrada Compañía, a quien el cielo ha dado en términos tan breves edad de muchos años: de ver tus crecimientos el cielo está pasmado, que apenas has nacido del fervoroso Ignacio, cuando ya por el mundo	3350 3355
-------	---	----------------------------------

3346 *engolfado*: engolfar: cuando una embarcación se introduce demasiado en el mar.

3340-3349: *Lloren mis ojos*: llanto: en la literatura mística el llanto es positivo porque purifica el alma. Las lágrimas son necesarias para escapar del pecado. En este parlamento Borja se arrepiente de los años mal vividos, por eso quiere a través de las lágrimas ahogar sus 'pecados'.

3349 acot. *dos bofetones*: uno a cada lado del escenario. El recurso escénico del bofetón ya ha sido anotado más arriba, acot. al v. 486. Los personajes alegóricos salen a escena para interactuar, aunque cada uno intervenga una vez. El Ángel se dirige a la Compañía para alabar sus grandezas, mientras que la segunda aprovecha la oportunidad para vanagloriarse por la presencia del virrey.

3352 *términos*: término: «Se toma asimismo por tiempo determinado» (Aut.). Recordemos que la Compañía de Jesús era una orden religiosa muy joven, pero que en poco tiempo consiguió grandes proezas.

3356 *que apenas has nacido*: recordemos que el año en el que se representó el festejo, 1640, la Compañía de Jesús cumplía un siglo desde que San Ignacio de Loyola fundara la orden. Este es el momento de auténtica propaganda ante los ojos del virrey, Diego López Pacheco.

de suerte has penetrado
que todos te conocen 3360
desde el oriente a ocaso.
El pontífice sumo,
de la Iglesia vicario,
de Dios te hizo dedo,
y de ella diestro brazo. 3365
La mínima te nombras,
y más te acreditaron
tus mismas humildades,
teniendo ser tan alto.
Un hijo de tu espíritu 3370
en Borja has granjeado,
que en sí tan grande ha sido
y en ti se humilla tanto.
En él tus descendientes

3361 *desde el oriente a ocaso*: esta orden religiosa gozó muy pronto de una gran aceptación y se propagó con suma rapidez a lo largo y ancho del mundo.

3364 *dedo (de Dios)*: esta expresión se usa para significar que se hace la voluntad de Dios. En la Biblia: «y los magos dijeron al Faraón «El dedo de Dios está aquí». Pero el corazón del Faraón se endureció, y como había dicho Yavé, no escucho» (Ex. 8, 15). Por lo tanto, la Compañía está para asegurar que se hace la voluntad del Señor.

3365 *diestro brazo*: por analogía con el verso anterior. La Compañía es una gran herramienta para la Iglesia y así poder asegurar la voluntad de Dios.

3366 *mínima*: es un sustantivo en desuso que significa «una cosa o parte sumamente pequeña» (DRAE). En este verso se destaca la modestia de la propia Compañía al designarse así. Así, a continuación se menciona que la acreditan sus humildades (v. 3368).

3370 *Un hijo de tu espíritu*: una vez proclamadas las bondades de la orden, le toca el turno al santo protagonista: Francisco de Borja.

3372 *grande*: alude a sus títulos nobiliarios. Como individuo fue grande, pero en la Compañía se humilla.

	tendrán un simulacro, donde a humillarse aprendan al más profundo estado. En él tendrán del mundo todos los potentados, de necias ambiciones prudentes desengaños.	3375 3380
	Será tu general, hará tu nombre claro, de España hasta las Indias tus hijos enviando.	3385
	Será tan prodigiosa su vida y sus milagros, que al fin ha de gozarle la lista de los santos.	
	El parabién recibe que el cielo me ha mandado que de su parte traiga a tus progresos claros.	3390
COMPAÑÍA	Celeste paraninfo, de cuyos dulces labios mi indignidad recibe favores tan sagrados, al cielo le agradezco	3395

3375 *simulacro*: ‘una imagen que imitar’.

3379 *potentados*: ‘príncipes o soberanos’. Estos versos reflejan de nuevo la idea de príncipe cristiano, el que huye de las necias ambiciones (v. 3380).

3382-3385 *general*: Francisco de Borja fue nombrado Tercer General de la Compañía de Jesús (1565-1572) y fue bajo su nombramiento cuando la orden se trasladó a América (1572).

3389 *lista de los santos*: Francisco de Borja fue canonizado en 1671. Dado que la comedia es de 1640, asistimos a un caso de promoción, pues había sido beatificado en 1624.

3390 *parabién*: ‘felicitación’.

las honras que me ha dado
 y sacras oblaciones 3400
 de tus mercedes hago.
 Si el Duque de Gandía,
 huyendo de los faustos
 del mundo se ha acogido
 debajo de mi manto, 3405
 su lustre me ennoblece,
 y con él me honro tanto
 que son mis pequeñeces,
 con él, blasones sacros.
 Si desde España Borja 3410
 a México ha enviado
 mis hijos, a él le debe
 la gloria de gozarlos.
 Y porque a Borja estimo 3415
 con tan estrechos lazos
 de amor, su conversión
 a un príncipe consagro,
 que en México ha querido
 dar honra a mis teatros.
 A un Duque le dedico 3420
 de un Duque los extraños
 prodigios, que en España
 viven tan admirados.
 Con un grande he querido,
 hoy, grande, celebraros, 3425
 y que un virrey a otro
 ofrezca mis aplausos.
 Si en este reino todos

3414-3427 *un virrey a otro*: esta secuencia de versos es la alabanza al virrey Diego López Pacheco. Como se ha indicado en la introducción, tanto el virrey como el santo compartieron el mismo grado de títulos nobiliarios,

su amor os han mostrado,
 mi amor os muestro yo 3430
 con cuanto soy y valgo.
 Seáis tan bienvenido
 cual fuistis deseado,
 por sol que al Nuevo Mundo
 difunde nuevos rayos. 3435
 Recibid mis deseos,
 las faltas perdonando,
 y aquí dan fin de Borja
 los nobles desengaños.

FIN

pues ambos fueron duques (vv. 3420-3423), grandes y virreyes (vv. 3424-3427).

3432-3435 *rayos*: con la imagen del sol que proyecta calor comparan al virrey, de quien esperan protección. Pero sobre todo es símbolo regio: el rey se representaba como sol y aquí se hace lo mismo con el virrey. Al comienzo del festejo, en la Adición, encontramos este símil al comparar la Compañía de Jesús con un águila y dos polluelos bajo un sol Pacheco protector.

3433 *fuistis*: 'fuiстеis'. *Fuistis* era forma usual en el Siglo de Oro, muy del gusto, por ejemplo, de Calderón, que en sus autógrafos la prefiere a la desinencia moderna *fuisteis*.

Dividieron las jornadas un entremés en negro y dos danzas de diez niños estudiantes de lo más noble de México, en quienes campeó tanto el lucimiento en las galas y riqueza en las joyas, como en el aire y destreza en las mudanzas y tejidos que se formaron en un bran¹, que fue la primera, y en unas alcancías que jugaron² en la segunda.

Rematose toda la fiesta con un mitote o tocotín³, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios, entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas⁴ y trajes de lama⁵ de oro, *cactles*⁶ o coturnos bordados de pedrería, copiles⁷ o diademas sembradas de perlas y diamantes, quetzales de plumería verde sobre los hombros, que sola esta danza y su lucimiento bastara por desempeño del festejo más prevenido. A lo sonoro de los *ayacatztles*⁸ dorados, que son unas curiosas

1 *bran*: es un baile antiguo hecho en España.

2 *alcancías*: Se podía jugar a las alcaicías. Juego que consistía en lanzarse alcancías (bolas huecas de barro) unos a otros y detenerlas con los escudos, en los que se rompían.

3 *mitote o tocotín*: son danzas de la antigua nobleza indígena que en los festejos civiles novohispanos se adaptaron para celebrar y homenajear a figuras de la nobleza española. Es un claro ejemplo del mestizaje cultural que hubo en esta sociedad. En el capítulo introductorio dedicado a la descripción del festejo se desarrollan de un modo más exhaustivo las características y la función de este tipo de bailes.

4 *tilma*: «Manta de algodón que llevaban los hombres del campo a modo de capa, anudada sobre un hombro» (DRAE).

5 *lama*: era un tejido bordado con oro o plata.

6 *cactles*: era una especie de sandalia, por eso lo compara con los *coturnos*, que también son un tipo de calzado que empleaban en la Antigüedad los actores trágicos.

7 *copiles*: el copil es un adorno genuino mexicano. Es una corona de oro con plumas de quetzal

8 *Ayacatztles*: 'sonaja ovalada'.

calabacillas llenas de guijillas⁹ que hacen un agradable sonido, y al son de los instrumentos músicos, tocaba un niño cantor, acompañado de otros en el mismo traje en un ángulo del tablado, un *teponaztle*¹⁰, instrumento de los indios para sus danzas, cantando él solo los compases del tocotín en aquellas coplas, y repitiendo cada una la capilla¹¹, que en un retiro de celosías estaba oculta.

9 *guijillas*: guijas: son piedras pequeñas que se encuentran en las riberas de los ríos.

10 *Teponaztle*: «un tambor largo y horizontal, de madera con una hendidura en el centro, el cual se tocaba con dos palillos que llevaban algodón» (Parodi, «Indianización», p. 258).

11 *capilla*: «Cuerpo de músicos asalariados de alguna iglesia» (DRAE).

COPLAS DEL TOCOTÍN

Salid, mexicanos, bailá el tocotín, que al sol de Villena tenéis en cenit.	
Su sangre cesárea, cual rojo matiz, dorado epiciclo rubrica en carmín.	5
Con tanto planeta, seguros vivid de influjos eternos en vuestro país.	10
Ahora comienza a arder y lucir la tórrida zona, de nieve hasta aquí.	15

1 salid] salí HL; NY. Me he decantado por la propuesta de la *Adición*, de 1640, porque en los tres textos se repite la estrofa al final, a modo de cierre, y todas traen la forma *salid*. Se me ocurre que HL cometiera la errata por traslación con el siguiente verso y NY lo copiara. No obstante, se podría dar como válida la forma *salí*, pues el imperativo de *bailar* siempre aparece sin la dental final y el acento en la vocal.

1-4 *Tocotín*: Los tocotines solían apelar al pueblo mexica para bailar y homenajear al sol, considerado el padre de los mexicanos. Sobre el linaje del pueblo mexica véase capítulo 5, apartado 5.4. sobre el origen de esta danza indígena. En esta ocasión, el sol y padre protector va a ser el Marqués de Villena, quien con su linaje es el más cercano al monarca español y sol protector de todo el imperio. Como se sabe, el astro es símbolo de la monarquía española.

5-8 *rubrica*: en el sentido de 'señal encarnada'.

10 *planeta*: es el nombre de los cuerpos celestes, es decir, el sol. En este caso son dos los soles a los que alude: el rey de España y el virrey de Nueva España.

13-16 *tórrida zona* es la parte más cálida del planeta. Sin embargo, dicha zona era imperio de la nieve hasta la llegada del virrey-sol que trae el calor y la derrite.

De lunas constantes podéis presumir, si de sol tan claro siempre os envestís.	20
Si en densas tinieblas de penas vivís, sus rayos destierran la noche servil.	25
Los tiempos traduce su lumbre feliz: invierno en verano, agosto en abril.	30
En vuestra laguna la rosa y jazmín ya se acreditaron de idalio pensil.	35
Las crespas alcobas del lago sutil son a sus aspectos celeste zafir.	40
De vuestras campiñas el verde tabí da espigas de oro por toscó maíz.	

25 *traduce*: ‘convierte’.

32 *idalio pensil*: el jardín de Venus. *Idalio* deriva de *IDALIUM*, el centro de culto de la diosa Venus en Chipre. La naturaleza de Nueva España es tan hermosa que pudiera consagrarse a Venus. Es llamativo el proceso de mestizaje, ya que los parámetros culturales europeos impregnan un género genuino de América. No solo por la referencia a la mitología clásica, sino porque se describe la naturaleza según imágenes petrarquistas europeas.

38 *tabí*: era una tela de seda muy labrada. Otro reflejo de la lírica gongorista, ya que está impregnando la descripción paisajística de imágenes preciosistas.

Ya de cautiverios
 exentos vivís,
 que faltan egipcios
 a tanto adalid:
 los mares bermejos, 45
 de llanto infeliz,
 os abrieron calles
 por donde salir.
 Bajales volantes
 al cielo subid, 50
 pues vuestros *quetzales*
 de pluma vestís.
 Salid, mexicanos,
 bailá el tocotín,
 que al sol de Villena 55
 tenéis en cenit.

Mereció el lleno desta fiesta la calificación que le dio el agrado de su excelencia, diciendo ser digna de que se hiciese a los ojos de su majestad en su real corte.

43-45 *egipcios, mares bermejos*: es una alusión al pasaje bíblico de la liberación del pueblo judío de los egipcios y su paso a través del mar Rojo (ver Ex, 13, 17-22; 14), de ahí que en el tocotín se cante que ya no existen en esta tierra –Nueva España– egipcios, porque no existe el cautiverio ya que han logrado abrir calles entre los mares bermejos. Es evidente que se trata de una referencia al período de la conquista.

51 *quetzales*: aves propias de la América tropical con un hermoso y colorido plumaje, sobre todo por su cola, ya que es muy larga y vistosa. De hecho el término es una voz náhuatl que significa ‘cola larga de plumas brillantes’. Son un símbolo en el imaginario americano. En el tocotín son comparados con bajeles volantes, ya que tras navegar por los mares bermejos pueden volar hacia el cielo merced a sus plumas. Todo ello es una metáfora de la nobleza mexicana, que son los verdaderos quetzales, libres y pueden volar bajo la protección del nuevo sol.

Y por fin destes festejos pareció aquí el que el Colegio de Cristo hizo a su excelencia con el siguiente *Panegyris* latino, compuesto por un sujeto de la Compañía de Jesús.

PANEGYRIS PRO INGRESSU MARCHIONIS
IN COLLEGIUM CRISTIFERUM

Mexicus Aquilae stemmate insignis, oculorum aciem in tantum Solem intorquet, in Proregem nimirum suosque; foetus probat ad ipsius lumina qui, vere post nubila Phoebus, sua id habent stemmata.

Haeret adhuc scopulis, o regibus edite prorex
patribus; o atavis ex Regibus edite Princeps;
Dulce decus nostrum, quo Maecenate comantem
extulit ad nubes olim Salmantica cristam.

post nubila, Phoebus: ‘tras las nubes, Febo’. Conocido proverbio latino y el lema del escudo del virrey, marqués de Villena. Es reflejo de la esperanza: después de lo turbio, llega la luz.

3 *dulce decus nostrum*: reflejo de la *Epístola de Fortunato* de Boccaccio, *Bucolicum Carmen*, v. 40. Ver también, Basinio da Parma, *Carmina varia*, carta 16, v. 65; carta 18, v. 135.

Podemos observar una alusión al texto horaciano: «*Maecenas atavis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum*». Con estos versos Horacio da comienzo a sus *Odas*, I, 1.

Haeret adhuc scopulo, nec dum Iouis armiger ales 5
 ausa domos liquisse cauas immania saxa,
 rupe se det cursuque parat praeuertere ventos
 at tandem in caelum paribus se substulit alis.
 Sponteque cedentem ferit aera penniger ardor.
 It caput attollens Regale comamque volentem 10
 penniculo crispata leni, per colla, per armos.
 Excutit ac suspensa suo per inania motu
 auolat atque vagas sonitus quatit impiger auras.
 Iam prope se solem stitit, obtutuque triumphat.
 Gestit et ad Solis prope se iam lumina sisti. 15
 Exsultat tenuesque tremunt in vertice plumae.
 Et caput hamato polit ac compectinat ungue.
 Dehinc oculis audax inconniventibus, ambit
 igniuomas haurire faces, iam nescia vinci
 ardua se se effert et Soli lumina figit. 20
 Palpebra sed nec adhuc vivacibus incubat astris
 sed nec adhuc oculi nutant oculive quiescent
 donecin exhaustos Iouis ales inhauriat ignes
 ardentem bibitura rotam quae flammea circum
 fulgura quaque iacit seque ex obtutibus arcet 25
 flammantem obvallans tremulis fulgoribus orbem.
 Nec potis est flammarum rex et luminis author
 alitis intuitum crepitante retundere flamma.
 Quin tandem radios aquilae permittit at illa

5 *Iouis armiger*: otra alusión clásica a «*sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis*» en Virgilio, *Eneida*, V, v. 255. También aparece en la obra de Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus*, v. 339 y v. 473.

7 *cursuque parat praeuertere ventos*: este verso tiene ecos del «*cursuque pedum praeuertere ventos* de Virgilio» (*Eneida*, VII, v. 807).

8 *in coelum paribus se substulit alis*: es una clara alusión a Virgilio, *Eneida*, IX, v. 14.

obtutu insurgens totum bibit anxia solem. 30
Grandius o quanto, quanto mihi grandius urbs haec
carminibus celebrandra venit plectroque sonanti,
quae, quia te solem prospectatura trigrandem
his fuerat Saeclis, Aquilae diademate gaudet.

Te memini, princeps, nostram properantem paludem 35
protinus occiduae micuere nitoribus orae
laetaque purpureis fulserunt compita flammis
per fora perque vias lux haec gratissima serpit
omnia iamque novus late loca sybilat ignis.
Mirantur puerique rudes, teneraeque puellae 40
immersam tantis totam splendoribus urbem.

Non sibi fulgorum tantus contingeret ardor,
si vel ab aethereo rueret Sol aureus axe,
Puniceis excussus equis, nostramque Paludem
ingrueret, facibus vitreas lambentibus undas, 45
undaque vicini radiaret imagine Phoebi,
quantum nostra tuis radiis interlita fulsit
Mexicus, illa sui tandem non immemor oris
quin Aquilae fruitura vicem caput extulit ultro,
et pluma crispante comam; te versus euntem 50
lumina contorsit regalia, lumina fixit
in te qui lucem superabas ore diurnam,
Quod vel ab aspectu regum te sanguine natum
praedicat, ingenuo maiestas regia vultu
ardebat, gracili necnon ex fronte micabat 55
imperiosus honos, tranquillum noctis euntis
lumina fingeant oculi, quibus inclita virtus
indidit occultum, quo pectora flectis, amorem.

Aurea Caesaries per eburnea colla, per aures
 luxuriabat, ebur nitido flauebat ab auro 60
 in crines ducto, quod seu circumplicet aures,
 seu tamen ex humeris crispanti defluat imbre
 seu leviter pexum frontem discriminet alمام,
 non illi potis est aequari flavus Apollo,
 seu se luciferis reparabilis exerat oris 65
 ad decendentis postrema crepuscula noctis,
 seu maris occiduas vergat declivis in undas
 occumbente die, seu cum solet imbrifer atris
 nubibus ambiri, cum subsunt nubila Phoebus
 pulchrior et nebule disiecta mole rubescit. 70
 Seu tamen in plenos excrescens aurifer ignes
 tundat equos, altoque rotet iuga fervida lapsu,
 plaustraque; per medios ferat ignicomantia tractus
 nube carens, purusque; comis, et splendidus orbe,
 non tibi Sol potis est rutila contendere flamma, 75
 nam tibi si certet Princeps vis inclyta Solis,
 inclyta vis Solis certo tibi iudice cedit.
 Alto quantus equo, Phaetonte micantior, ibas
 pictus acu vestem, tenuis quam staminis aurum
 in caua subtili connectit retia filo, 80
 quam super exundans adamantum grandinat imber,
 aurea quos gracili distinguit fibula morsu.

Te domino gliscebat equus, domitoris in umbra
 prospectans altam magna de stirpe coronam,

59 *per eburnea colla*: es un intertexto de Ovidio: «oscula iamque manus ad *eburnea colla* ferenti» (las cursivas son mías). Ver Ovidio, *Metamorfosis*, IV, v. 335.

65 El verso completo pertenece a Avieno en sus *Fenómenos de Arado*.

67 *occiduas vergat declivis in undas*: al igual que el v. 65, pertenece a Avieno, *Fenómenos de Arado*.

seque coronatum iactans in vertice crines 85
 excutit undantes, acri modo fronte superbit
 efferus, et nares ignitis flatibus implet,
 horrentem quandoque iubam rotat ardua cervix;
 hirsutaque vagas cauda compectinat auras,
 nunc sese firmans ferratis tundit arenam 90
 calcibus, inque moras distendit bracchia longas,
 quod si vel leviter foderes calcaribus armos,
 leniter, aut clunem virgae pertingeret ictus,
 quantus tunc sonipes, quamtam stimulatus in iram:
 fraenare lambebat tumidas spumantia bullas, 95
 haec te lautities, haec te miranda venustas,
 haec te nobilitas, haec pompa per omnia solem
 constituit, nitidosque dedit pulchrescere vultus,
 ut vel sic Aquilae rapetentur lumina nostrae
 in te, qui Solis frueris cognomine solus, 100
 quominus ara diis Aquilae sibi vindicet omen
 Mexicus alma tuis, ut te sibi sole quiescat.

Iam vero probet ut Princeps generosa volucrum
 pignora, quae scabros inter, scopulosque; minantes 105
 cautibus, aut dura saxorum fronte cauatis,
 confouet, implumem sobolem nimiumque; trementem,
 ungibus arreptam patriis, et ad aethera vectam,
 obiicit ad Solis candentia lumina, quod si
 aemula iam laudis iactat se obtutibus ales,
 atque oculis Solem numquam languentibus audet 110
 contra stare, rotamque celer, qua dissilit ignis
 intento bibit obtutu, tunc impigra mater
 prolis in amplexus ruit, et pernicipibus alis
 accipit, ac soboli regalia stemmata donat,
 iam tandem generosa parens, o Maxime Princeps, 115
 occidui regina poli quos nutrit alumnos

hoc in Athenaeo, titulus quod Christifer ornat,
 moribus instituit faustis, et Pallade format
 hos virtute colit, praestantis acumine mentis
 adstruit, hos monitis attollit in ardua pullos, 120
 ut postquam satius totos pennata per artus
 pignora plumescant, ferientis, et impetus alae
 faetibus acrescat teneris, niteantque comanti
 vertice, tollantur celeri super astra volatu,
 quominus ad verae conscendant culmina laudis, 125
 et lare sub patrio iugi potiantur honore.
 Hos igitur fœtus aquilini Mexicus oris,
 hocque sodalitium, cuius par Palladi rector,
 in te conuertunt, ó Fulgentissime Princeps,
 inque tuos audent obuertere pignora vultus, 130
 scilicet ut tanti Solis splendore probemur.

Hei mihi quam rutilis ignescunt ora fauillis
 Principis excelsi, nitidus quam dissilit ardor
 ex Ducis aspectu, quo non praestantior alter:
 opprimor, obtundor, fulgoribus undique; mergor 135
 alitis eximiae, sed enim generosa propago,
 altior insurgam, pennis audientior ibo
 in Solem, quanquam tremulis splendoribus urar.
 Ecce mihi primos radios tua fudit origo.
 Non mihi si centum linguae, centumve fuissent 140
 ora, tuae stirpis percurrere nomina possem.

134 *quo non praestantior alter*: de nuevo el referente es Virgilio: «Misenum Aeoliden, *quo non praestantior alter*» (cursivas mías). Virgilio, *Eneida*, VI, v. 164.

141-42 estos versos poseen ecos virgilianos. En concreto a los versos 625-27, del canto VI de la *Eneida*. Los cuales dicen: «non, mihi si linguae centum sint oraque centum, ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, omnia poenarum percurrere nomina possim».

Nam quam Romani decantant gloria patres,
 Iullius hanc tibi Paciecus condixit habendam,
 qua vero grandi felix Hispania faustu,
 gaudet nobilitas, te te confluit in unum, 145
 nam pater, et generosus auus te sanguine donant
 Austriaco, queat ut regnantis imago Philippi
 orbe sub occiduo te nunc regnante videri;
 aureus hinc agnus pendeat, et aurea clavis
 ad pectus pendet, quo non praeclarius ullum, 150
 quod Iacobaei rubefiat stemmatis ostro.
 Liciades se stirpe satos, et origine Diuum
 iacet, obstrepita clament per compita buxo,
 ampullisque tonent crepitantibus a Iove natos
 seque, suosque viros, sed enim quae contigit ipsis 155
 nobilitas hanc una tibi Seraphina rependit
 Seraphicis iam tuta choris, hac matre triumphata,
 estoque, de hinc, Princeps, magnum Iovis incrementum.

Sed nova conspicuo demulcet lumine nostros
 aurea lux oculos, celerique; repercutit ictu; 160
 at prius horrissono pavitancia sidera lapsu
 aeternis avulsa locis, aut agmine facto
 in terras tremebunda ruent, Acherontis, et imas
 pessum eant latebras, linguisque; vibrantibus ignem
 stagnum altum lingant Stygis, aut vada turbida lambant,
 quam mihi virtutum vernantia facta tuarum
 contingat numerare; tuum prudentia pectus
 ornat et in tanto gaudet se pectore condi.
 Quae vero virtus communia iura bilanci
 ponderat, ad caelos olim fugitiva volavit, 170
 sed tandem redit, inque tua stat pendula dextra.

162 *aut agmine facto*: «aut onera accipiunt venientum, *aut agmine facto*» Virgilio, *Eneida*, I, 434.

Eia, age, magnanimos ecquisnam Principis ausus
versibus expingat, vivique; coloris inumbret
floribus, aut phaleris circumpendentibus ornet?
Multa reluctantem compellunt fortia mentem 175
gesta, canique petunt, satis est ex omnibus unum,
ut vel Achillaeos aeterna nocte triumphos
obstringam, tenebrisque; silentibus Hectora trudam.

Musa Palatini referamus Appollinis aedem,
ipse pater vatum divino concrepet ore, 180
vosque Deae sacrum digito compescite labrum,
ipse canat maiora fide caelestis Apollo.

Iam navim Princeps nostras venturus ad oras
scanderat, et classis spumas salis aere ruebat,
concava vela tument, ferit undas spontica pinus, 185
frigida cum subito nigrantibus unda tenebris
horruit; eripiunt oculis coelumque; diemque,
fit sonitus spumante salo, mare turbine perflant
Africus, et Notus, et coelum ruit agmine facto:
unda tumet ventis, ventusque, tumentibus undis 190
infremitat, voluitque; vagos ad sidera fluctus
turba procellarum, furit implacabilis horror,
spumosisque; salum late canescit ab undis:
vis proluxa fretum ciet, et sine fine, modoque

179 *Musa Palatini referamus Appollinis aedem*: Propertio, *Libro IV*, 6. Este autor latino gozó de gran popularidad entre los escritores áureos y aquí tenemos una alusión a él.

187 *coelumque; diemque*: «Eripiunt subito nubes coelumque diemque» (Virgilio, *Eneida*, I, 88).

188 *fit sonitus spumante salo*: «fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant» (Virgilio, *Eneida*, II, 209).

192 *furit implacabilis horror*: esta referencia la encontramos en Avieno, *Phaenomena*, 1399.

turbida certantes conuerrunt aequora cauri. 195
 Trux rotat Eurus aquas, astrisque; supernatat aequor.
 Ut pila, quae crebris agitatur fustibus, et nunc
 alta petit, nunc ima ruit, sic aere toto
 voluitur oceanus flabris Aquilonis, et altum
 versatur grassante Noto, bacchantibus austris 200
 sub Flegetonta petit, pila sic crystalina ventis
 itque, reditque fretum, circumque, superque rotatur.

Intonuere dehinc illisi fulguris ignes
 multaque displois formatur vipera flammis
 ignea per tractus, spirisque volubile monstrum 205
 per nemora undarum reboanti exsybilat ore.
 Vela gemunt, tabulata fremunt, stridentque; rudentes,
 expavere viri, gelidusque per ima cucurrit
 ossa timor, iubet en puppi Nauclerus ab alta
 obliquare sinus, proras in litora verti, 210
 inque Gaditanas sinuari carbasa ripas
 terram conclamans, terram quoque; vocibus omnes
 inclamant, sed tu fortissimus omnibus unus
 interea, Princeps (invicti pectoris ovim)
 inceptum praeferibis iter, neque; vertere proram, 215
 est animus, tumidi, sed certa pericula ponti
 vincere luctando, spumantis, et aequioris iram
 obniti contra, rapidus ruat Aeolus inquis,
 diraque, raucisoni fremat indignatio Ponti,
 ignibus ethra tonent; et mundi cardine verso 220
 exagitet duris Aquilo vada caerulea flabris,

195 Al igual que el anterior este verso reproduce al autor Avieno, *Phaenomena*, 1460.

199 *flabris Aquilonis*: fórmula que encontramos por ejemplo en Avieno, *Phaenomena*, 202 y 565.

220 ethra, aethra> AETHER ‘el fuego, el aire, la atmósfera, el cielo’.

et crasso vastum sale sidera condiat aequor,
 nos ceptum insistamus iter, non amplius ulla
 spes aderit portus, luctantem obluctor in undam.

Sic ais, et dicto montes compescis aquarum, 225
 audiit, et tremebunda cauos petit unda recessus
 vocibus icta tuis, et clam se cautibus abdit;
 nubes deinde fugas atras, solemque reducis,
 et cunctus pelagi cecidit fragor, occior adstat,
 Neptunus, rigido Deus ore tridentifer ardet. 230
 Quod pepulisse tuam tentarint aequora navim,
 inque tuos dat scepra pedes, procumbit, et ultro,
 imperiumque; tibi pelagi committit habendum;
 praeceptis siluere tuis freta, vela secundi 235
 intendunt Zephyri, fertur cita gurgite classis;
 vicerit indomitum Macedo fortissimus orbem,
 nam freta luctando domuisse furentia, munus
 esto tuum Princeps, sediam mihi tempero quamquam
 suppetit immensas tua laus in carmina vires.

Attamen ille nitor, qui nunc gratissimus ore 240
 promicat, ut tua nunc subeat sapientia, mentem
 effecit nostram; quantum te mentis acumen,
 quam propete fociet divina peritia rerum,
 quamque tibi Pallas teneris ex unguibus adsit,
 murmurat aurifero sinuosus vortice Tormes, 245

223 *ceptum*: podría ser una errata por *inceptum*, participio de INCIPIO, y esta es la opción que adoptamos en la traducción: ‘Nosotros recorramos el camino empezado’.

229 *cunctus pelagi cecidit fragor*: «sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam» (Virgilio, *Eneida*, I, v. 154).

235 *intendunt Zephyri; fertur cita gurgite classis*: este verso ha sido tomado por completo de Virgilio, *Eneida*, V, v. 33.

239 *in carmina vires*: fórmula que encontrada en Ovidio, *Heroidas*, XV, 197 y *Fastos*, I, 17.

qui te pingentem nondum lanugine malas
Palladi propensum puris te vidit in undis,
dulcia sacrorum versare volumina vatum,
te tenuit Maro, seu gracili moduletur avena,
seu graubus referenda sonis, horrentia Martis 250
arma, virumque canat; blandi Propentius oris
indulsit tibi, quique metro circumtonat alto
infernī raptoris equos, et tristia vates,
qui cecinit, sua te legisse poemata gedit.

At postquam natura genas circumdedit auro, 255
sacraque versasti ciuilis stemmata Iuris,
et te Rectorem summa cum laude crearunt,
tota triumphali sonuit Salmantica plausu.
Tormecius tonuit fluvius spumantibus undis,
auriferasque; rotavit aquas, et murmure rauco 260
increpuit, mihi nunc omnes concedite riui,
unus enim Tormes fluvios supereminet omnes,
Escalonensi merito, qui praeside gaudet,
non tantas Pactolus opes, non Hermus arenas,
tam dites, non tot gemmas preciosus Hidaspes 265
amne trahit, non Indus aquis tam fertilis ambit
arua suis, Nilus non tam felicibus errat
Lapsibus, aut vena currit tam diuite Ganges,

arma, virumque canat: este verso pertenece al comienzo de la *Eneida*, I, v. 1.

253 *infernī raptoris equos*: lo encontramos en Claudiano, *De raptu*, I, v. 1.

264 Este verso no proviene, según he podido comprobar, de la tradición clásica. Sin embargo, parece tomado de una obra del Padre Francisco de Mendoza, jesuita portugués, autor de la obra *Viridarium sacrae et profanae*, dentro de la cual, en el libro IX del *De floribus poeticis* encontramos el verso. En concreto, al comienzo de la narración de *Erenae Virginis Lusitane Martyrium triumphale*.

quantus ego Tormes faustis circumrotor undis,
quantus ego Tormes fluctus super eue horomnes, 270
cuius Athenaeo grandis dat Marchio leges;
tum pater, undarumque potens Neptunus ab alto
extulit amne caput, sic equus, et arbiter insit
didacus Austriaco praeclarus sanguine; Rector
istius est fluvii, regnet Salmanticus amnis 275
praeside sub tanto, fluat inter flumina primus
sceptrafer, atque comas cinctus frondente Corymbo.

Haec adeo mittem te Dux sapientia praestat,
ut fora, Templata, Domus, Gymnasia compita, fontes,
arua, viae, populi, montes, immania saxa. 280
Quisquis et occiduum quem protegis, incolit orbem,
esto senex aut esto puer, seu femina seu vir,
non modo te metuant, sed ament venerentur adorent,
namque tuis refoues facibus Sol aurifer omnes.

Ergo magne Parens, optatibus annue nostris 285
hoc opus, et placido Prorex dignissime vultu,
accipe, saepe decent magnos munuscula diuos,
saepe Thoantaeas, quas implet Iuppiter aras
vimineis cumulant, redolentia mella quasillis;
saepe decet superos opulentaque, templa canistrum, 290
halat ubi panisque tener, nollesque placenta.

286 Este verso posee ecos de Tomás Moro, pues en su *Pomeata*, encontramos el texto titulado: «Ad Reverendissimum Thomam Cardinalem et Archiepiscopum Eboracensem, in librum Novi Testamenti, Ei ab Erasmo datum». Y, curiosamente, el verso 17 dice: «Ergo opus hoc placido praesul dignissime vultu». Podría tratarse de una referencia clásica compartida por ambos.

Saepe Deos, violaeque rudes, albumque; ligustrum,
serpillumque, virens, et mollis Achantus honestant,
saepe vaporantur rudibus suffitibus ora,
quae mare, quae terras, quae caelos numine terrent, 295
denique saepe solet teneri passerculus oris.

Voce Dynastarum curas, animosque morari,
et recreare sonis festiua Palatia Regum,
o utinam modulos imitatus Aedonis essem,
corpore qui minimo refero, nec Achantidis unguem 300
ut tanti cecinisse viri praeconia possem.

Passeris, o utinam mihi faux moderanda daretur,
indica, cuius inest gracili vox centupla rostro,
et mare per medium leuibis suspenderer alis
Matritique domos, opulentaque tecta Philippi 305
concamerata auri imbre, ac tempestate adamantum,
aspicerem, caneremque micanti Regis in aula,
quantum te Princeps, quantum te Mexicus ardet.

Ergo si proceres decuerunt tenuia magnos
quamtulacumque; tuos deceant ut opuscula vultus, 310
optime fac, Princeps merito ter Maximus ibis
gratanti vultu, si paucula dona rependas.

Obuia dehinc oculis fiant tua lumina nostris
quosque; sub hoc tandem sobolescere Pallade fetus
cernis Athenaeo, quos et tegit umbra Philippi, 315
clara patrociniis hos tu quoque, protege Princeps,
sic erit ut post hac tua Mexicus, et tuus ales,
se, pullosque suos ad tanti lumina Solis
consecret, aeternoque tibi se saedere firmet.

Cecini.

PANEGÍRICO POR EL INGRESO DEL MARQUÉS
EN EL COLEGIO

(TRADUCCIÓN)

México insigne por la corona del águila dirige la mirada de sus ojos a un sol tan grande, al virrey ciertamente y a los suyos; los retoños aplauden ante los rayos de aquél, los cuales (Febo en verdad después de las nubes) tienen esto como sus guirnaldas.

Está aferrada todavía a los peñascos ¡Oh virrey descendiente de regios padres, oh príncipe descendiente de antepasados regios! Dulce honor nuestro, teniendo al cual como Mecenas, elevó otrora Salamanca hasta las nubes su cima dotada de cabellera. [5] Está aferrado todavía al peñasco y la armígera ave de Júpiter no se ha atrevido a dejar sus huecas moradas, las inmensas rocas. El peñasco lo expulsa de sí mismo y en su ruta se dispone a anticiparse a los vientos, pero finalmente se ofreció al cielo con sus equilibradas alas. Y el fuego alado hiere el aire que se retira voluntariamente. Va levantando su cabeza real y la cabellera, que vuela [10] en suave aleteo por el cuello encrespado, por

los hombros. La agita y, suspendida en su movimiento, por los espacios vacíos vuela, y su sonido infatigable sacude los aires errantes. Ya está colocada cerca del sol y triunfa con la contemplación. Arde en deseos de colocarse ya cerca de los rayos del sol. [15] Salta y las tenues plumas tiemblan en lo alto. Y pule y peina la cabeza con su curva garra. Después, audaz, con sus ojos que no duermen ambiciona consumir las antorchas ignívoras; ya invencible se muestra con la cabeza erguida y fija sus ojos en el sol. [20] Pero ni el párpado aún reposa sobre las eternas estrellas ni los ojos aún vacilan o descansarán hasta que los insaciables ojos consuma el ave de Júpiter, que va a beber la ardiente rueda, la cual arroja alrededor por doquier llameantes rayos y se aparta de las miradas fortificando [25] el orbe inflamado por temblorosos fulgores. Pero el Rey de las llamas y autor de la luz no es capaz de rechazar con su llama crepitante la mirada del alado. Al fin, al águila los rayos concede, pero ella, levantándose, absorbe ansiosa con su mirada el sol entero. [30]

¡Oh, con cuánta mayor grandeza, con cuánta mayor grandeza se aproxima esta ciudad que va a ser celebrada por mí con cantos y sonora lira!; la cual, porque te iba a contemplar a ti, que para estos siglos eres un sol tres veces grande, se alegra con la corona del águila! Te recuerdo, príncipe, cuando marchabas presuroso por nuestra laguna: [35] las costas occidentales brillaron con resplandores y las plazas, alegres, refulgieron con purpúreas llamas. Por las plazas, por las calles esta luz gratísima se desliza y ya un nuevo fuego silba intensamente por todos los lugares. Los rudo muchachos, las tiernas chicas admiran [40] la ciudad sumergida entera en tan grandes esplendores. No les alcanzaría tan gran ardor de los rayos ni el áureo sol se precipitara del etéreo eje, derribado por sus purpúreos caballos y cayera sobre nuestra laguna lamiendo sus

antorchas las vítreas aguas [45] y el agua brillara con la imagen del vecino Febo, ¡cuánto brilló nuestro México ungido por tus rayos! Ella, no olvidada de su rostro, que iba a disfrutar de la suerte del águila levantó la cabeza y la melena con la pluma encrespada, volvió hacia ti, [50] que venías de frente, sus regios ojos, fijó sus ojos en ti que superabas con tu rostro la luz del día, el cual proclama por su mirada que tú eres nacido de sangre de reyes. La majestad regia ardía en tu rostro noble, grácil y brillaba desde tu frente el altivo honor. [55] Los ojos modelaban la calma de la noche que llega, en los cuales la ínclita virtud infundió un amor oculto con el que ablandas los corazones.

La dorada cabellera por el ebúrneo cuello, por la orejas [60] se mostraba exuberante, el marfil amarilleaba por el reluciente oro llevado a los cabellos, el cual ya envuelve las orejas, ya desde los hombros se agita con la tormenta que lo hace ondularse, ya levemente dividida su hermosa frente. El rubio Apolo no puede igualarse con él, ya se muestre en las regiones luminosas [65] hasta los últimos crepúsculos de la noche que descende, ya mire inclinado hacia las ondas occidentales del mar al caer el día, ya cuando lluvioso suele ser rodeado por negras nubes, cuando hay cerca nubarrones y Febo enrojece más hermoso al dispersarse la masa de niebla, [70] ya aurífero sacuda los caballos hacia los fuegos llenos y haga girar los carros ardientes con el alto vuelo y por medio de los países lleve sus carros de cabellera de fuego libre de nubes, puro, afable y deslumbrante en su disco. El sol no puede competir contigo con su rutilante llama, [75] pues ni contigo, Príncipe, lucha la fuerza ínclita el sol, la fuerza ínclita del sol cederá ante ti con juez cierto. Cuánto más brillante que Faetón en el alto caballo ibas adornado en cuanto al vestido, al cual el oro de tenue urdimbre une en redes ligeras con sutil hilo, [80] al cual

derramándose por encima graniza una lluvia de diamantes que una fíbula dorada distingue con su grácil mordisco.

Siendo tú el dueño saltaba de gozo el caballo, contemplando en la sombra de su amo la alta corona de una gran estirpe y moviéndoles a él coronado sacude las crines [85] que se agitan en la cabeza e impetuosamente se ufana feroz de su frente y llena sus narices con aliento de fuego y su alta cerviz agita la melena estremecida, peina con su hirsuta cola los errantes aires; ahora apoyándose en sus cascos herrados golpea la arena [90] y alarga las patas en largos tiempos, porque si suavemente espolearas sus ijares o suavemente el golpe de la fusta hiriera su grupa, entonces el corcel, incitado a tan gran ira para contener, lamía las bulas hinchadas de espuma. [95] Esta magnificencia, esta elegancia admirable, esta nobleza, esta pompa por todas las cosas te ha designado como un sol y te ha concedido embellecer tu brillante rostro de modo que los ojos de nuestra águila se dirigirán hacia ti, que disfrutas del sobrenombre de Sol, [100] para que México «nutricia» reclame para sí a tus dioses el augurio del águila, para que descanse siendo tú el sol para ella.

Ya compruebe cómo el Príncipe a las generosas prendas de las aves, que entre erizados peñascos amenazantes o en los peñascos excavados en la dura frente de las rocas, [105] reconforta a la descendencia implume y que tiembla en exceso, arrebatada de las garras paternas y llevada al éter la ofrece a los rayos candentes del sol, porque ni el ave émula de gloria se jacta de su mirada y jamás se atreve a estar frente al sol siendo débiles sus ojos que languidecen [110] y velo absorbe con mirada atenta la rueda en la que salta el fuego. Entonces la madre infatigable se lanza al abrazo de su prole y la acoge con veloces alas y concede las guirnaldas reales a su cría. Ya por fin la madre generosa, ¡oh, príncipe máximo! [115] la reina del cielo accidental a los alumnos que nutre en este Ateneo

al que adorna con título Cristiano, educa con costumbres felices, forma con Palas, cultiva a éstos con la virtud; añade a la agudeza de la mente que destaca, lleva a estos polluelos a lo alto con sus consejos [120] para que después de que por todos sus miembros echen sus plumas las prendas aladas, y crezca en sus tiernas crías el ímpetu del ala que hiere y brillen con su cabeza llena de cabello, se levanten sobre los astros con rápido vuelo, para que suban a las cimas de la verdadera gloria, [125] y en el patrio hogar se apoderen del honor perpetuo. Así pues, a estas crías México de rostro aguileño y este Círculo, cuyo rector es semejante a Palas, las atraen hacia ti, ¡oh, ilustrísimo Príncipe! y se atreven a volver las prendas a tu rostro, [130] ciertamente para que comprobemos el esplendor de tan gran sol.

¡Ay de mí! Cómo arde con rojas brasas el rostro del Príncipe excelso, cómo brota el brillante ardor de la mirada del Caudillo, más excelente que el cual no hay otro. Soy aplastado, soy golpeado, soy sumergido por los rayos por todas partes. [135] Pero, generoso retoño del ave eximia, me elevaré más alto, iré con trémulas alas más osado al sol, aunque me queme con sus esplendores. He aquí que tu raza me derramó los primeros rayos. Aunque tuviera cien lenguas, cien [140] bocas no podría enumerar los nombres de tu stirpe. Pues la gloria que cantan los padres Romanos, Pacheco convino que tú debías tenerla, de la cual se alegra la feliz Hispania con gran orgullo, la nobleza confluyó en ti, en ti solo, [145] pues el padre y el generoso abuelo te donan con sangre de los Austrias, para que la imagen de Felipe, que reina en el orbe occidental, pueda ser vista reinando tú ahora, de aquí colgará el Toisón de oro y la llave de oro cuelga junto al pecho, más preclaro que el cual no hay ninguno, [150] el cual enrojece con la púrpura corona jacobea que los ciciadas se jacten de los nacidos de una stirpe de dioses, clamen por las plazas que resuenan con la flauta, atronen con el ruido de las

ampollas que ellos son hijos de Júpiter y sus hombres, pero la nobleza que les tocó en muerte a ellos [155] compensó a esta serafina ya protegida por los coros seráficos, triunfa con esta madre y sea de aquí, Príncipe, un gran vástago de Júpiter.

Pero una nueva luz dorada acaricia con luz conspicua nuestros ojos y rechaza con golpe veloz; [160] pero antes las estrellas arrancadas de sus lugares eternos aterradas por la horrisona caída o temblando en columna caerán a tierra, o se hundan en los profundos escondrijos del Aqueronte y lanzando fuego sus lenguas laman el profundo estanque de la Éstige o chupen los turbios vados [165] que yo pueda enumerar los hechos florecientes de tus virtudes; la prudencia adorna tu pecho y se alegra de ocultarse en un pecho tan grande. Esta virtud pesa en la balanza las leyes comunes, en otro tiempo voló fugitiva a los cielos, [170] pero finalmente vuelve y está suspendida en tu diestra.

Ea, vamos, ¿quién puede representar las magnánimas empresas del Príncipe en primavera o sombrear con flores de vivo color o adornar con adornos que cuelgan alrededor? Muchas valientes gestas empujan a la mente, [175] que se resiste, y piden ser cantadas y es suficiente una de ente todas para que sujete en una eterna noche los triunfos de Aquiles y arrastre a Héctor con tinieblas de silencio.

Musa del Palatino, hagamos volver al templo de Apolo, que el propio padre de los poetas cante con su divina boca, [180] y vosotras, diosas, refrenad con el dedo el sagrado labio, para que el propio Apolo celestial cante cosas mayores desde su morada.

Ya el príncipe que iba a venir a nuestras costas había subido la nave y la flota lanzaba espumas de sal en el aire, las cóncavas velas se hinchan, hieren las ondas el pino del Ponto, [185] cuando de pronto la fría onda se erizó en medio de negras tinieblas. Arrebatan de los ojos el cielo y el día, se

produce un sonido con el espumante oleaje, el Ábrego y el Noto soplan con violencia el mar y el cielo se precipita en formación compacta. El agua se hincha con los vientos y el viento brama al chocar con las olas [190] que se hinchan, y la turba de las tormentas hace girar las olas errantes hasta las estrellas, se enfurece el implacable horro, y el mar encanece por completo por las ondas espumosas. La violencia prolija agita el mar y sin medida los Coros luchando azotan la turbia superficie del mar. [195] El Euro feroz hace girar las aguas y el mar nada sobre los astros. Como una pelota, que es agitada por frecuentes palos, ahora va a lo alto, ahora va al suelo, así el Océano gira en todo el aire por los soplos del Aquilón y el mar da vueltas con el ataque de Noto, enloqueciendo los Austros [200] se dirige al Flegetonte. ¡Así, una pelota de cristal, el mar va y vuelve con los vientos, y gira alrededor, y por encima.

Después sacudieron los fuegos del rayo que truena y una serpiente de fuego se forma con las llamas que explotan, y un monstruo que se enrosca en anillos [205] por los bosques de olas silba con boca resonante. Las velas gimen, las tablas braman y crujen las maromas; sintieron pavor los hombres y un helado miedo corrió por dentro de sus huesos; he aquí que el Naclero ordena torcer las velas y volver la proa a la costa [210] y doblar las velas hacia las costas Gaditanas. «¡Tierra!», gritas, «¡tierra!». También todos gritan a voces, pero tú solo, el más valiente entre todos, mientras tano, Príncipe (*¿ovim?* de un pecho invicto) irás en medio de la empresa y no es tu ánimo volver la proa [215] sino vencer luchando los ciertos peligros del ponto hinchado y de la ira del mar espumante. «Que el rápido Eolo se precipite en contra» dices «y brome la indignación temible del ronco Ponto, y los cielos truenen con sus fuegos, y girado el quicio del mundo [220] agite el Aquilón con sus duros soplos las olas cerúleas, y el vasto mar, condimente con densa sal,

las estrellas. Nosotros recorramos el camino empezado, la esperanza no permanecerá por más tiempo en la residencia del puerto, me opongo luchando a la ola que pelea».

Así dices, y con tu palabra refrenas los montes de las aguas, [225] el agua la oyó y temblorosa se esconde en las rocas. Después, pones en fuga a las negras nubes y haces volver al sol, y todo el fragor del piélago se derrumbó, aparece en seguida Neptuno, y el dios que lleva tridente arde [230] en su inflexible rostro. Puesto que los mares intentaron expulsar tu nave, a tus pies se inclina, te da el cetro y te confía el imperio del piélago para que lo poseas. A tus órdenes los mares se callaron y los Céfiros favorables tensan las velas, la flota es llevada en veloz torbellino. [235] Que el Macedonio fortísimo haya vencido al indómito orbe, luchando los furiosos mares, sea tu obra regalo tuyo, Príncipe. Pero ya me contengo aunque tu gloria basta en las inmensas fuerzas de los poemas. Pero, sin embargo, aquel esplendor que obtuvo como resultado nuestra mente brilla gratisimo en el rostro, [240] para que ahora venga tu sabiduría. ¡Cuánto te asocie a ti la agudeza de la mente la divina experiencia de las cosas!, ¡de qué modo Palas te asiste desde sus tiernas uñas! Murmura el sinuoso Tormes en aurífero vórtice [245] que a ti, inclinado a Palas, que pintabas las mejillas todavía sin bozo en sus aguas puras, te vio examinar los volúmenes de los sagrados poetas, a ti, tierno Marón, ya marqué el ritmo con la grácil flauta, ya canté al varón y a las hórridas armas de Marte [250] que deben ser referidas con graves sonos. Propercio, de seductora boca, te alentó, y el que con elevado metro canta a los caballos del raptor infernal y el poeta que cantó cosas tristes se regocija de que tú leíste sus poemas.

Pero después de que la naturaleza rodeó con oro tus mejillas, [255] y las sagradas coronas del derecho civil te

hicieron Rector con la mayor alabanza, toda Salamanca resonó con aplauso triunfal. El Tormes resonó en sus aguas espumantes e hizo girar sus auríferas aguas e hizo ruido con ronco murmullo. [260] Retiraos ante mi ahora todos los ríos, pues solo el Tormes sobrepasa a todos los ríos, con mérito del Escalona, que se alegra de su jefe. No arrastra en su corriente tan grandes riquezas el Pactolo, no el Hermo arenas tan ricas, no el precioso Hidaspes tantas piedras preciosas, [265] ni el Indo tan fértil circunda los campos con sus aguas, ni el Nilo viaja con tan feliz curso, ni el Ganges corre con tan rica vena, cuanto yo, el Tormes, doy vueltas con aguas felices, cuanto yo, el Tormes soy arrastrado por encima de todas las olas, [270] de cuyo gran Ateneo el Marqués da leyes. Entonces el padre y dueño de las aguas, Neptuno, levantó su cabeza del fondo del río, así caballo¹ y juez preclaro comenzó a hablar por su sangre austriaca. Es el rector de ese río, que el río de Salamanca [275] reine bajo tan gran jefe, que fluya portador del cetro el primero de los ríos y ciña sus cabellos con frondosa hiedra.

A ti, Caudillo, la sabiduría te muestra hasta tal punto que los foros, los templos, las casas, los gimnasios, las plazas, las fuentes, los campos, las calles, los pueblos, los montes, las inmensas rocas, [280] cualquiera que habita el orbe occidental, al cual proteges, sea viejo o niño, mujer u hombre, no solo te teman, sino que te amen, te veneren, te adoren, pues con tus antorchas, Sol aurífero, los socorres a todos.

Así pues, gran padre, favorece nuestros deseos [285] y, oh dignísimo virrey, acoge con plácido rostro esta obra. Muchas veces los pequeños regalos sientan tan bien a los grandes dioses, a menudo las olorosas mieles colman en cestillas de mimbre

1 Neptuno representado como caballo sirve de metáfora al virrey, quien al ser primo del rey posee sangre de los Austrias.

los altares de Toante, que llena Júpiter, a menudo sienta bien a los dioses y a los opulentos templos una canastilla, [290] donde exhala su olor el tierno pan y los delicados pasteles. A menudo a los dioses honran las violetas silvestres, el blanco ligustro, el tomillo verdeante, el blando acanto; a menudo con sencillos perfumes aromáticos a los rostros que aterran al mar, a las tierras, a los cielos con su voluntad. [295] En fin, el gorrioncillo de tierno pico con su canto suele suspender las preocupaciones y los ánimos de los señores, y reanimar con sus sonos los festivos palacios de los reyes.

Ojalá yo hubiera imitado los ritmos del ruiñeñor, cuyo mínimo cuerpo refiero, y no la uña de Acántida, [300] ya que pudiera haber cantado el panegírico de un hombre tan grande. Ojalá se me diera la garganta indica del gorrión, que debe ser frenada, cuya voz céntupla existe en su grácil pico, y me suspendiera por medio del mar con ligeras alas y contemplara en Madrid las cosas y los opulentos palacios de Felipe [305] abovedados con lluvia de oro y tempestad de diamantes, y cantara en la brillante corte del Rey cuánto de ti Príncipe, cuánto México arde en deseos de ti.

Así pues, si cosas pequeñas sentaron bien a grandes próceres, ojalá mi opúsculo muy pequeño siente bien a tu rostro, [310] ¡oh, tú, el mejor príncipe, irás con justicia tres veces el más grande, si recompensas con rostro agradecido unos poquitos regalos.

Que tus rayos hagan accesibles a nuestros ojos; y a los que ves formar una nueva generación bajo este Ateneo, retoño de Palas, a los que cubre la sombra de Felipe, [315] brillante por sus patrocínios, a estos tú también protégelos, Príncipe, de tal modo que, en lo sucesivo, tu México y tu ave se consagre a sí misma y a sus polluelos; a los rayos de tan gran sol se asegure de estar sentada junto a ti eternamente.

[320] He cantado.

PARTE TERCERA DE LOS APLAUSOS Y FIESTAS QUE SE
HICIERON AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE VILLENA,
EN SU VENIDA POR VIRREY DESTA NUEVA ESPAÑA

(§) Único

CONTIENE LAS UTILIDADES Y BIEN QUE LE VINIERON AL REI-
NO CON TAL PRÍNCIPE EN SU GOBIERNO, Y AUMENTOS EN EL
SERVICIO REAL

Aunque por algunos de los puntos historialmente repetidos en el discurso desta relación se habrá hecho por mayor el concepto de lo que pretende este párrafo, todavía ha dado lugar la experiencia de casi un año¹ al conocimiento práctico para defender a los particulares que legitiman aquellas premisas, sacan verdaderos aquellos prenuncios²,

1 *año*: No olvidemos que este texto aparece en la reedición de 1641. Está clara la función política de favorecer al virrey, inmerso ya en problemas con el clero secular, con un texto de alabanza a su año de gobierno.

2 *aquellos prenuncios*: recordamos el trayecto que realizó el marqués de Villena —narrado en el *Viaje* de Gutiérrez de Medina— y cómo en todos los fastos recibidos se proclamaba que iba a ser un gran gobierno gracias a su linaje.

poniendo en limpio el cumplimiento y lleno de aquellas esperanzas, que ocasionaron tan generosos designios.

Y refiriéndose utilidades del reino, no debe ser contada entre las menores la del incomparable lustre que se le recreció con tan alta y esclarecida persona, cuya real sangre³, traducida a sus venas de tan propincua fontana⁴, le hace tan soberano en lo heredado de superior calidad⁵ por sus reales ascendientes y progenitores⁶, que pudiera ser excusa⁷ a los más altos desvanecimientos del pueblo que le mereció por su príncipe, que es alto punto⁸ de reputación y ufanía del pundonor político en los súbditos. La calidad con que es a muchos ventajoso su superior, porque como en lo moral tiene virtud⁹ e influjo de cabeza¹⁰ se le da también la estimación en lo natural, autorizándose¹¹ los miembros con las grandezas¹²

3 *sangre*: la importancia del linaje del virrey sigue siendo primordial un año después.

4 *propincua fontana*: con esta expresión se quiere hacer hincapié en la cercanía de parentesco entre el virrey y el monarca Felipe IV. La metáfora es la siguiente: la sangre es como el agua de una fuente, que es la realeza. Por lo tanto, el marqués de Villena posee una sangre perteneciente a la de la realeza por su cercanía.

5 *calidad*: «Se llama la nobleza y lustre de la sangre y así el caballero o hidalgo» (Aut.). También se entiende como ‘rango social’.

6 *ascendientes*: llegan hasta los Reyes Católicos, pues su bisabuelo fue Eduardo de Avis, hijo de Manuel I, el Afortunado y María de Aragón y Castilla. A su vez, estos últimos fueron padres de Isabel de Portugal, casada con el emperador Carlos V. Por lo tanto, la familia de Pacheco y la de Felipe IV acaban uniéndose en ellos.

progenitores: fueron Serafina de Portugal y Juan Gaspar Fernández Pacheco, v duque de Escalona.

7 *excusa*: excusa: ‘provecho o ventaja’.

8 *punto*: ‘pundonor’.

9 *virtud en lo moral*: quiere decir que conforme a su naturaleza posee el hábito de obrar bien.

10 *influjo de cabeza*: influido por la razón.

11 *autorizándose*: autorizar: ‘engrandecer’.

12 *grandezas*: los títulos nobiliarios.

que la califican a ella. Que aunque en la substancia¹³ sea la nobleza heredada impartible¹⁴ con los extraños, no son avaramente comunicables sus calidades¹⁵ con los sujetos, pues aunque el sol no se traduzga¹⁶ a convertirse en el aire, no por eso hizo estanco de la luz en su sola esfera, sino que sabe difundir su virtud a esclarecerle penetrando, a ennoblecer con destellos de rayos su transparencia. Blasone, pues, el reino de Nueva España crecimientos en la reputación y estima, gozando el influjo de tan esclarecido señor¹⁷, y como lustre en su grandeza libre¹⁸ su felicidad en el acierto de su gobierno.

A cuyas estrenas¹⁹ entró su excelencia con la más importante condición para la suavidad, que nunca fue hacerle desde los primeros pasos tan amable; que nunca se vio tan

13 *substancia*: sustancia: 'esencia'. Aunque en la siguiente oración se establece un nexo con el término *calidad*, pues según Aristóteles el ser humano se compone de sustancia y calidad, siendo la sustancia la que soporta las «calidades» del alma.

14 *impartible*: 'indivisible'. Es decir, no se puede compartir y dar a los extraños.

15 *calidades*: 'propiedades'. Se relaciona con *substancia* (ver. n. 13), pues aunque la nobleza forme parte de la sustancia y no se pueda compartir, sus propiedades sí pueden mostrarse a los demás. A continuación explica este argumento con la metáfora del sol. No se puede convertir en el aire que podemos alcanzar, pero su calor sí llega hasta nosotros. Lo mismo ocurre con el virrey. Esta vez el símil del sol-monarca se aplica a su delegado en Nueva España.

16 *traduzga*: 'traduzca'. Esta forma aparece también en el Quijote, II, 3: «a mí me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga» dice Sansón Carrasco a los protagonistas.

17 *esclarecido señor*: se refiere al marqués de Villena, a quien se compara con el sol. De ahí el uso del participio esclarecido, pues *esclarecer* se toma en el sentido dilógico de 'iluminar' como el sol y también 'ennoblecer'.

18 *libre*: 'juzgue'.

19 *a cuyas estrenas*: estrena: 'el primero en hacer algo'. Diego López Pacheco fue el primero que siendo grande de España ocupó el cargo de virrey. Estas líneas hacen referencia a ello.

universal acepción²⁰ en los más remotos rincones de toda la Nueva España, pareciendo oculta inteligencia²¹ la que solicitó en un instante los corazones de todos para amarle con la sinceridad de un afecto delicado, merecido y granjeado, con tan singulares prendas como publicaba la fama. Seguramente se entabla un principado cuando hay esta general concurrencia de voluntades, ganándolas el príncipe²² con su amabilidad, porque es la más importante disposición para ser bien acepto²³ su gobierno y bien obedecido su imperio. Desgracia —por el opuesto— la del superior a quien introduce el temor, y ya que no despierte odios, engendra desabrimientos²⁴ su aspereza y rígido natural, que vestirá el vulgo²⁵ todas sus acciones del viso²⁶ y tinte que se le antojare a su afecto²⁷, hallando iniquidad aun en las más ajustadas. A su justicia la llamará crueldad; al uso de su derecho le calificará tiranía; al cumplimiento de la

20 *acepción*: ‘aceptación’ aunque esta forma ya está en desuso.

21 *inteligencia*: puede emplearse como ‘trato secreto’. Está claro que se trata de una ponderación, fue tan favorable su aceptación en Nueva España que parece el resultado de un acuerdo oculto.

22 *principado* / *príncipe*: veamos este juego entre ambos términos. Normalmente, un *principado* es el territorio regentado por un príncipe. En este texto se empleará el término *príncipe* para designar al nuevo virrey o mandatario. *príncipe*: ‘persona importante’. El mismo uso lo encontramos en *El Quijote* cuando se lee: «y díjole que llevaría con él gustoso entretenimiento, a causa que era mozo que sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a *príncipes*» (II, 22) [las cursivas son mías]. En la edición de Rico se anota este término como ‘para dedicarlos a personas importantes’ pues eran las que pagaban como mecenas (717). En suma, se establecerá un principado pues ya se acepta a su príncipe.

23 *acepto*: ‘agradable, bien recibido’.

24 *desabrimientos*: ‘pesadumbres’.

25 *vulgo*: la gente común, el pueblo.

26 *viso*: ‘forro de la ropa’ y también ‘apariencia’.

27 *afecto*: El sentido de esta oración es que si el gobernante no es amable y manda con temor, provocará suspicacias en el pueblo, el cual *vestirá* sus acciones con la apariencia que quiera malinterpretando todas.

ley, extorsión; y tanto veneno hallará esta monstrosa hidra²⁸ cuanto le dictare su entoxicada²⁹ afección, viciando con interpretaciones torcidas las intenciones de mayor rectitud, viniendo a ser para ellos el príncipe más guarda de forzados³⁰ que gobernador de libres. Y de todos estos inconvenientes desembaraza los ánimos el gobierno amable de quien tiene las voluntades por suyas, en quienes la ejecución de los órdenes es más libre y espontánea obediencia que violenta servidumbre y cumplimiento forzado³¹. Conduzca a estos efectos en su excelencia la blandura y humanidad de su trato, el agrado de su semblante, la dulzura de sus palabras y la demisión de su grandeza, midiéndola con la pequeñez de los suyos sin derogar un pelo a la estima y veneración de su ser. Y no menos que todo, la docilidad de su natural, pues siendo tan honda su capacidad y pudiendo fiar de sola su resolución el acierto, remite los negocios graves a consultas y pareceres ajenos, como se ha visto en las juntas de preladados, letrados

28 *monstrosa hidra*: es una referencia a la serpiente mitológica conocida como hidra de Lerna. Su sangre era muy venenosa. De hecho, Hércules la empleó para envenenar sus flechas, una de las cuales cayó en el río Anigro intoxicándolo para siempre. (Grimal, 266). *monstrosa*: ‘monstruosa’ como en el v. 159.

29 *entoxicada*: ‘intoxicada’. Es el mismo vocablo que anotamos en el v. 1342. El término tiene sentido en el símil que se establece vulgo=monstrosa hidra.

30 *guarda de forzados*: el vigilante de los condenados a galeras por la justicia, es decir, de reos. Condenar a galeras era un castigo que obligaba al preso a remar en las galeras durante un período de tiempo. Es un castigo de suma gravedad.

31 Finaliza este breve «tratado» de buen gobierno, tema de discusión todavía vigente en el siglo XVII. Se observan ecos de la archiconocida obra de Maquiavelo, quien también analiza este paradigma en el capítulo XVII de *El príncipe* titulado «La crueldad y la piedad ¿es mejor ser amado o ser temido?». Si bien es cierto, se observan discrepancias entre los jesuitas y el escritor italiano, quien asegura que un gobernante debe ser amado y temido, pero en su justa medida. Así, concluye que no debe ser odiado por su propio interés.

y religiosos; para lo que se ha ofrecido por mar y tierra, dejándoles libre la elección de los medios y reservando a su actividad la ejecución industriosa³² de lo consultado, que el príncipe prudente ha de emplear la atención en la madurez³³ y consejo, y la energía y presteza en la ejecución.

Hace más estimables estas atenciones el porte de su excelencia con el ilustrísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza³⁴, obispo de la Puebla de los Ángeles y visitador deste reino, con una tan hermanable conformidad, tan religiosa estima, tan cortés trato, tan amigable unión, que se lleva las observaciones de los atentos y la gratitud de los interesados en los efectos de tan uniforme gobierno.

No experimentan menos esta cuidadosa y prudente advertencia las salas de la Real Cancillería —que ya todas están pobladas y plenas— en la libertad con que su avisado y discreto presidente les permite con largueza la libre y justa disposición del gobierno, sin que a ninguno de los tribunales se le pongan embarazos ni embargos en la administración de la justicia. Confianza propia de su grandeza, abstenerse de inmediateces que puedan en alguna manera impedir a los ministros reales, de quien es común voz que les vino un virrey y presidente tan atento al servicio de su Rey, que en todo les deja hacer justicia, no atribuyendo a tibieza ni olvido esta permisión,

32 *industriosa*: 'ingeniosa'.

33 *madurez*: madurez. El uso del femenino de esta voz se encuentra en otros textos de esta época. Pongamos un ejemplo, en la *Tercera parte de la Historia de la orden de san Jerónimo*, de Fray José Sigüenza podemos leer: «y dispuso todas las cosas destos Reynos con mucha *madurez* y Christiandad, como lo refieren sus historiadores» o «Hizo aquella resta que faltó de aquel trienio con *madurez* y satisfacion de todos».

34 Resulta curiosa esta mención pues como sabemos fue don Juan de Palafox y Mendoza quién expulsó al marqués de Villena de su cargo como virrey al acusarlo de traidor contra la monarquía española a favor de Portugal. Al año siguiente, una carta del propio marqués de Villena

sino a aviso muy mirado de su prudencia. En todo previene y ejecuta cuanto puede conducir al real servicio de su majestad y al útil³⁵ de sus vasallos, cuyos aumentos³⁶ en todo ha procurado su excelencia desde que puso los pies en el puerto³⁷.

Porque hallando el reino de Nueva España afligido por la falta de flotas de España, pérdida de las naos de Filipinas, falta de azogues³⁸ en las minas, robos al enemigo pirata en todas estas costas del Mar del Norte, necesidad de socorro a las Filipinas³⁹ y demás situados⁴⁰, no perdonó a diligencia⁴¹ para el remedio de todo, ni dejó industria para la presta ejecución, ni dio treguas su providencia al alivio de quien necesitaba socorros. Pues luego⁴² dispuso la distribución de los azogues, con tal proporción que alcanzase buena parte a todas las minas,

35 *útil*: útil: se emplea como sustantivo masculino y es lo mismo que ‘utilidad’.

36 *aumento*: aumento en su forma etimológica. En el *Guzmán de Alfarache* encontramos otro ejemplo: «Bien sé yo cómo se pudiera todo remediar con mucha facilidad, en *aumento* y de consentimiento de la república» (Segunda parte, II, 7) [cursiva mía].

37 *puso los pies en*: poner los pies en: ‘estar allí’. *puerto*: se refiere al puerto de San Juan de Ulúa donde los virreyes desembarcaban al llegar a Nueva España.

38 *azogues*: se refiere a los barcos que se empleaban para transportar mercurio (*azogue*) de España a América. Estas embarcaciones recibían el mismo nombre por asimilación.

39 *Filipinas*: en estos años la situación entre España, Nueva España con las Filipinas estaba tensa. Por un lado, Nueva España tenía un considerable movimiento portuario con Filipinas, que se vio afectado por la incertidumbre política que vivía la corona española en esos años —Portugal, Cataluña—, lo cual privó de bienes necesarios a Filipinas. Cabría destacar que la Capitanía General de las Filipinas pertenecía a la monarquía hispánica, pero estaba adjunta al virreinato de la Nueva España, es decir, dependía de él. Además, en Filipinas, «continuaba la guerra hispano-holandesa. En 1641 los holandeses conquistaron el estrecho de Malaca» (Sales Colín, 134).

40 *situados*: los situados son los sueldos o salarios.

41 *a diligencia*: no lo dejó en manos de la burocracia.

42 *luego*: ‘inmediatamente’.

con que se pudieron beneficiar los muchos metales que había y se perdieran sin duda a faltarles este beneficio, con detrimento de los quintos y derechos reales⁴³, dando su excelencia para conseguirlo por sí mismo los órdenes del avío⁴⁴, flectamento y puntualidad, acordándolo todo con los más prácticos, para la brevedad y presta expedición en orden al despacho y cobro de los azogues⁴⁵.

Con el mismo celo de servir a su majestad y del aumento y conservación de las Islas Filipinas, al punto⁴⁶ que de ellas llegó un navío de aviso pidiendo socorro de gente y dinero⁴⁷, hizo su excelencia personalmente memoria de las ciudades deste reino, donde se había de levantar la gente, remitiendo comisiones a los alcaldes mayores —con determinación cristianísima— para que despachasen la gente vagamunda⁴⁸ y delincuente, reservando⁴⁹ así el conocimiento de las más de las causas, para que ni se faltase a la justicia con los delitos, ni al socorro de las Filipinas, que fue tan cumplido en gente y dinero que se hizo

43 *quintos y derechos reales*: «cierta especie de derecho que se pagaba al rey, de las presas, tesoros y otras cosas semejantes, que siempre era la quinta parte de lo hallado, descubierto o aprehendido» (DRAE).

44 *avío*: ‘prevención y aprestos’.

45 *azogues*: en esta ocasión se trata del metal.

46 *al punto*: ‘al momento’.

47 *socorro*: Filipinas como se ha indicado dependía de la administración del virreinato. Se sabe que algunas de las embarcaciones con suministros habían naufragado bien por catástrofe natural, bien por la piratería. Por lo tanto, en medio del conflicto con Holanda necesitaban gente y bienes.

48 *gente vagamunda*: vagabundos: «Contra los vagamundos hay leyes del reino, y en todas las repúblicas bien concertadas las tienen, porque estos son muy perjudiciales, y si no tienen de qué comer lo han de hurtar o robar, [...] Nuestras leyes los compelen a trabajar o los destierran, y a veces, hallando en ellos culpas, o los azotan o los echan a galeras» (Cov.). Como vemos en aquella época las leyes eran duras contra estas personas. También llamo la atención sobre el término, pues hoy se considera *vagamundo* como una forma vulgar, pero entonces era la habitual frente a *vagabundo*.

49 *reservando*: ‘guardando’.

ventajoso al de otros años, pues si el mayor desvelo⁵⁰ le solía llegar a cien soldados, fueron esta vez quinientos, haciendo su providencia más estimable el socorro, por la extrema necesidad de gente que en las guerras pasadas —mayormente en la pérdida del año treinta y nueve⁵¹— padecían aquellas islas, haciéndose el despacho de nao, gente y dinero tan a sazón⁵² y tiempo, que se alcanzase el logro de su importancia (que tan desgraciadamente faltó el año antecedente), tan preciso para la seguridad de aquellos presidios.

No se ha embarazado la providencia de su cuidado atendiendo al socorro de partes tan remotas para omitir el de las más cercanas, pues como dijimos en el cuerpo de la relación, luego que su excelencia saltó en tierra⁵³ y supo las invasiones y robos que el enemigo⁵⁴ hacía en nuestras costas, hizo dar feliz principio a la armada de Barlovento⁵⁵, y prompta⁵⁶ ejecución

50 *el mayor desvelo*: asistir a la guerra en Filipinas.

51 *año treinta y nueve*: en 1639 sucedió que partieron dos naos con provisiones, pero naufragaron paralizandó el comercio en la zona. Esta circunstancia la aprovecharon los chinos residentes en Filipinas para sublevarse (Sales Colín, 132). Cabe destacar que en esta época la mayor parte de los barcos que zarparon de Nueva España hacia Filipinas eran para informarse sobre la situación en Asia, pero no despachaban ni hombre ni cubrían necesidades.

52 *tan a sazón*: ‘de manera tan oportuna’.

53 *saltó en tierra*: ‘desembarcó’.

54 *enemigo*: clara referencia a la piratería. En varias ocasiones se menciona la lucha del marqués contra la piratería. Incluso en la relación del viaje por mar se describe uno de los ataques, en el cual, su sola presencia fue suficiente para hacer huir al enemigo.

55 *armada de Barlovento*: parece ser que Diego López Pacheco fue muy eficiente en su labor marítima. Apenas llegó a Nueva España dispuso la armada para hacer frente tanto a piratas como a conflictos bélicos (ej. Filipinas). En su carta a su sucesor menciona la necesidad de ella: «La armada de Barlovento conviene se conserve, no porque yo la formé, sino por las razones que tuve y las que movieron a S. M. para mandarlo a mis antecesores y a mí» (Hanke, 32).

56 *prompta*: pronta.

a una cosa al parecer tan difícil, concertando antes de salir del puerto los navíos que en su flota venían al través⁵⁷, y otros que llegaron en aquella sazón⁵⁸. Y disponiendo su avío, reparos y mejoras, como si para el intento hubiera sido nueva la fábrica⁵⁹ de todos ellos, con que ya hoy es la estrena de la armada, con ocho navíos instruidos y pertrechados⁶⁰ de nuevo, y será su conservación y aumentos con dos fábricas que luego ordenó se comenzasen en el río de Alvarado y Campeche, efectuando su inteligencia por sí, sin fiarlo de otra persona, los capítulos y concierto para dichas fábricas con dos fundiciones de artillería, una en Puebla de los Ángeles y otra en la Veracruz, cosa nunca vista en el reino, atendiendo siempre su industria⁶¹ a los medios menos costo para los haberes⁶² reales. Señaló a su tiempo las cabezas, ministros y oficiales con cuidadoso examen de las personas, méritos y satisfacción necesaria; hizo conducir los soldados, y últimamente se están despachando los bastimentos para echar a nadar la armada, que juntamente servirá de convoy y resguardo a la flota que se despacha hasta La Habana. Dios eche su bendición a todo, atendiendo al piadosísimo celo de su excelencia con que tan afectuosamente atiende al servir a su Rey, a acreditar sus armas, a asegurar el comercio, a defender el tesoro real, a la conversión de las islas, a la perpetuidad de los tratos, a la inmunidad de los navegantes, al ejercicio de la militar disciplina y al freno de los enemigos piratas.

57 *al través*: 'transversalmente'.

58 *sazón*: 'ocasión, momento'.

59 *fábrica*: 'acción de fabricar'.

60 *pertrechados*: 'abastecidos con munición'.

61 *industria*: 'ingenio'.

62 *haberes*: 'riquezas, bienes'.

No bien salió su excelencia del navío al fuerte de San Juan de Ulúa, cuando requiriendo sus pertrechos⁶³, armas y munición, y informándose de lo mismo del de Acapulco para no permitir omisión de las cosas importantes su providencia, resolvió su desvelo⁶⁴ y ordenó su mandato: asentar de nuevo la fábrica de pólvora, para que no faltase a la armada castillos y fuertes, el necesario pertrecho ni la comodidad de los haberes reales. A cuya causa dio su excelencia traza⁶⁵ y la consiguió en el nuevo asiento de las Salinas, pensada muy particular de su industria y ejecutada su administración con menos costa de las reales rentas. Porque no parece que estudia su grandeza en otra cosa ni esmera en otro fin su cuidado⁶⁶, que en servir al Rey nuestro señor, aumentarle la hacienda y exonerar de gastos a los alcances que padecen sus cajas.

Para esto, forzando su liberalidad⁶⁷ a pedir, ha hecho en la demanda de un donativo a las minas, publicando la deuda tan grande que todos los vasallos tienen a nuestro Rey y la obligación de servirle con socorros en la ocasión presente, haciéndole este donativo sin la opresión ni vejación de nadie, que hasta hoy está por experimentar la primera en el suavísimo gobierno de tan humano príncipe. Y se cree que será en breve el donativo muy importante y considerable. También mandó luego su excelencia que se pagasen los situados que halló en el puerto, reconociendo la necesidad de la milicia y la importancia de la presteza en su despacho,

63 *pertrechos*: 'útiles para la defensa de una fortificación como armas, munición, etcétera'.

64 *desvelo*: 'preocupación'

65 *dio trazas*: dar trazas: 'disponer con habilidad'

66 *cuidado*: 'inquietud'. En este texto se manifiesta una defensa de la honra del virrey, quien fue acusado por el obispo Juan de Palafox de lucrarse de las arcas públicas.

67 *liberalidad*: 'generosidad'.

en que es singular su excelencia, que suele ocasionar muchos daños la remisión y atajar muchos inconvenientes la brevedad.

En el despacho de dos avisos se ha mostrado su excelencia vigilantísimo, y en el pregonarlos mucho tiempo antes atentísimo al bien común y utilidad de la correspondencia y comercio.

* * *

Estas son, señor, algunas de las calidades que el reino de Nueva España ha experimentado en el príncipe que por tanta dicha suya le dio la majestad de Dios y del Rey para gobernarle; estos los motivos de su agradecimiento, los despertadores de su aplauso y los fomentos de su aclamación. Gozan todos los estados la nobleza y el reino de mucha paz y felicidad, hallando tanto lugar el recurso en la piedad como los fueros en la justicia. Sin agravios los desvalidos, sin vejación los tributarios, sin extorsión el gobierno, cuidadosa la providencia, maduro el acuerdo, solícita la ejecución y, finalmente, atento el desvelo del príncipe en finezas⁶⁸ con su Rey, sin incomodidad de los vasallos a cuyo útil⁶⁹ van siempre sus industrias, medios y trazas⁷⁰, asistiendo al reino con tan incansable cuidado, dando personalmente los órdenes e instrucciones más mínimas su prudencia en los negocios y despachos, que está todo en todos al deseo grande que tiene de servir a Dios y a su majestad y a bendecir a todos los que están a su cargo.

* * *

68 *finezas*: 'dádivas'.

69 *a cuyo útil*: a cuya utilidad.

70 *trazas*: en este caso significa 'recursos'.

Al excelentísimo señor don Diego López de Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena y Moya, Duque de Escalona, Conde de Santisteban de Gormaz y Jiquena, Señor de los estados de Belmonte, Zafra y Alarcón, del castillo de Garcimuñoz, Orquera, Fumilla, Alcalá del Río con su puerto seco, Serón y Tijola y Mondaba y Arque, Alcaide de los Alumbres de Almazaben y Curregena de Garganta la Olla, Gentilhombre de la cámara de su majestad, su secretario mayor de confirmaciones y mercedes de Castilla, virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España.

Excelentísimo señor:

Más que a pedir licencia a la modestia de vuestra excelencia para el corto obsequio desta relación, se entra por las puertas de su grandeza este mexicano Colegio⁷¹ a suplicarle perdón de las cortedades que en ella hubiere, y a solicitar benigno agrado de vuestra excelencia, a quien si no ha acertado a elogiar en el hecho, deseó servir en la sinceridad del afecto, sin afectar colores⁷² en la lisonja ni exceder con exageraciones de la verdad, que solo en estilo de narración se refiere reservando a mejor pluma y cronista su glosa. Alta materia para oración panegírica, y más que suficiente asunto para relación historial. Remisible, señor, le hace cualquier atrevimiento por la ocasión, y habiéndola dado tan grande vuestra excelencia a las aclamaciones del reino, no es osadía culpable que la dé la pluma al conocimiento de los ausentes, mostrando en ello la gratitud de todos los interesados en su gobierno, ya con el lustre que

71 *Colegio*: Se trata del Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo en el cual se representó el fasto.

72 *afectar colores*: *afectar*: ‘poner demasiado cuidado en efectuar algo para disimularlo’ y *color*: ‘pretexto’. Por lo tanto, sin procurar pretextos que sirvan de disimulo, pues son sinceras.

les acrecienta la grandeza de su esclarecida prosapia⁷³, ya con el útil y aumentos que les influye su atenta solicitud y liberal⁷⁴ providencia a que todos se reconocen deudores y a que todos se muestran agradecidos, con que juzga este Colegio desempeñar en una acción particular mucho de las generales obligaciones, y en un obsequio mucho de los comunes deseos, juez confiesa en nombre de todo el reino las felicidades que se le han recrecido con tanto príncipe y se agradece a los referidos aplausos, nunca al deber excesivos, aunque siempre al parecer singulares. A mayor volumen hubiera materia y puntos en lo omitido, aunque a suficiente conocimiento hay ocasión y margen en lo historiado, y a los yerros que en todo hubiere recurso en la generosidad y grandeza de vuestra excelencia, cuya esclarecida persona guarde y conserve felizmente el cielo para el servicio de la católica majestad y aumentos y utilidad de estos reinos.

De vuestra excelencia siervos y capellanes.

Colegio mexicano de la Compañía de Jesús.

LAUS DEO

En México, por *Francisco Robledo*, impresor y mercader de libros en la calle de San Francisco, Año de 1641.

73 *prosapia*: 'linaje'. Observamos cómo se cierra el discurso recurriendo, otra vez, a la importancia del linaje del marqués de Villena.

74 *liberal*: 'generosa'.

LISTADO DE VARIANTES

La propuesta defendida en este trabajo es la recreación del fasto completo. Como se lee en la introducción existen dos ediciones del viaje del virrey a Nueva España: 1640 y 1641. En la primera edición, tenemos un volumen facticio con una relación incorporada titulada *Addición a los festejos*. El ejemplar que manejo se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Salamanca, así que a partir de ahora lo llamaremos US. Por otra parte, de la edición de 1641 tenemos dos ejemplares: el primero hallado en la New York Public Library (NY) y el segundo en la Huntington Library (HL).

Recreamos el fasto del 18 de noviembre de 1640 a partir de los tres textos. US es el texto base para el contexto y alguno de los textos del festejo, por ejemplo el romance que se cantó antes de la loa. A partir de la transcripción de la *Comedia de san Francisco de Borja* se utiliza como texto base NY, por tratarse del ejemplar más depurado (ver capítulo sobre la edición textual). En contadas ocasiones debo corregir este texto con HL. Finalmente, para los textos de la loa y el tocotín se manejan US, NY y HL, ya que todos los incorporan.

El testimonio con la Addición es:

US *Addición a los festejos que en la Ciudad de México se hicieron al Marqués, mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañía de Jesús, 1640, en México, por Bernardo Calderón.*

Los testimonios con la Comedia de Bocanegra son:

NY *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor Marqués de Villena, virrey desta Nueva España, compuesta por el padre Matías de Bocanegra, de la Compañía de Jesús, 1641, en México, en la imprenta de Francisco Robledo, impresor del secreto del Santo Oficio: por Juan Fernández de Escobar.*

HL *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor Marqués de Villena, virrey desta Nueva España, 1641, en México, por Francisco Robledo, impresor y mercader de libros, en la calle de San Francisco.*

Habría que señalar que la transcripción de las variantes es paleográfica. La abreviatura «acot.» indica que se trata de una acotación. Por último, los números que preceden a las variantes en la loa, comedia y tocotín responden al número de verso en el que aparece. Sin embargo, tanto en el colofón como en la *Tercera parte de los aplausos* hacen referencia al renglón en la que podemos encontrarlas en esta edición.

TÍTULO Y REPARTO

HL Fol. 1 / COMEDIA / DE SAN FRANCISCO / de Borja. /A LA FELIZ VENIDA DEL EX- /

cellentísimo Señor Marques de Villena, Virrei /
desta Nueva España. / INTERLOCVTORES

El Emperador Carlos v.	Don Francisco de Borja Duque.
La Emperatriz.	Don Iuan de Borja su hijo.
Doña Leonor de Castro	Sanson Lacaio.
Belisa, que representa la Hermosura	El Principe Philipppo II.
Flora, que representa la Vanidad.	La Virtud. Vn Parainfo.
Rocafort Vandolero.	San Ignacio de Laiola.
Dos Vandoleros.	El Maestro de Nouicios.
Don Gaspar de Villalonio	El Hermano Marcos.
Vn Paje. Musicos, i Soldados	La Compañia.

NY 53 / COMEDIA / DE SAN FRANCISCO /
de Borja / A LA FELIZ VENIDA DEL EX- /
cellentissimo Señor Marques de Villena, Virrei /
desta Nueva España. / Compuesta por el Padre
Mathias de Bocanegra, de la Compañia / de
IESUS. / INTERLOCVTORES.

El Emperador Carlos v.	Don Francisco de Borja Duque.
La Emperatriz.	Don Iuan de Borja su hijo.
Doña Leonor de Castro	Sanson Lacaio.
Belisa, que representa la Hermosura	El Principe Philipppo II.
Flora, que representa la Vanidad	La Virtud. Un Parainfo.
Rocafort Vandolero.	San Ignacio de Loiola.
Dos Vandoleros.	El Maestro de Nouicios.
Don Gaspar de Villalonio	El Hermano Marcos.
Vn Paje. Musicos, i Soldados	La Compañia

LOA

27 blasones de su] Blasones: la US; HL

ACTO PRIMERO

- 144 como] com HL (*errata*)
 199 hacerle] hazer HL
 201 amarralle] amarrarle HL
 264 monstruos] monstros HL
 283 la estambre] el estambre HL
 285 la tuve] le tuve HL
 288 mal logro] malogro HL
 300 anubla] añubla NY
 387 sofí] zofí HL, NY
 429a he de rendir] he rendir NY
 436 y el hombre] i es hombre HL
 480 mesma] misma HL
 486 acot Aparece en lo alto en un bofetón la Virtud]
 Aparece arriba en lo alto en vn bofeton la Virtud
 HL
 504 decoro] decaro HL (*errata*)
 516 cohollos] cogollos HL
 544 tengan] tenga NY (*errata*)
 564 Hoy puedo] Yo puedo HL
 569 a ley] à la lei NY
 570 acot Salen Belisa y Flora, cada una por su puerta.] Sale
 Belisa, i Flora, cada vna por su puerta. NY
 592 me hallo] me me hallo HL (*errata*)
 618 asestan] acestan HL, NY
 758 a abrir] abrir HL
 819 en el empíreo] en el Impireo HL
 821 el suelo] el cielo HL
 854 he de dejar] he dexar NY
 878 empañó] enpañó NY
 883 vida] vista HL
 983 cigarros] sigaros NY (*errata*)

- 1033 vuesarced] vuesarsed HL
 1061 vuesellencia] Vuexellencia NY (*errata*)
 1065 entrega] entriega HL (*errata*)
 1077 aunque] auuque HL (*errata*)
 1113 enredo] enrredo HL (*errata*)

ACTO SEGUNDO

- 1221 Rocafort] Rocafor HL (*errata*)
 1265 columnas] columnas HL
 1272 portentoso] protentoso HL (*errata*)
 1308 En vano los oculto] En vano lo oculto HL
 (*errata*)
 1381 respecto y la piedad] respecto, la piedad HL
 1488 acot Vanse, y sale Belisa disfrazada de paje.] Vase, i
 sale Belisa disfraçada de paje. NY
 1505 a frontarse] a afrontarse HL
 1558 cualquier] cualquiera NY (*errata*)
 1612 que en todo] que todo NY
 1634 excesivo] exesivo HL
 1685 hablarle] hablarte HL
 1688 la conmuta] la comuta NY
 1703 por lo que tiene] porque le tiene NY
 1732 descuella la esmeralda] descuella la esmerulda,
 HL (*errata*); descuelga la esmeralda, NY
 1819 suele] puede NY
 1907 ¡Ríndete al virrey, ladrón!] Ríndete perro ladrón
 HL
 1988 Boceles, Plintos, i Ancones] boceles, plintos y
 albogues HL
 2079 yo] i io HL
 2178 acot Llévale preso y sale don Gaspar.] Lleuanle preso,
 i sale don Gaspar. HL

ACTO TERCERO

- 2388 adentro] adenttro HL (*errata*)
 2455 y a] ia á HL
 2460 inobediencia] inobedencia NY
 2486 siente] sienre NY (*errata*)
 2489 acot Siéntanse] Sie NY
 2517 el tiempo las] el viento les HL
 2540 corrupción] cortupción NY (*errata*)
 2643 designios] disignios HL
 2655 ciego laberinto] necio labirinto HL
 2676 de] el de HL
 2677 la campaña] las campañas NY
 2747 vuestro] vuesto HL (*errata*); vustro NY (*errata*)
 2758 postrera] prostera HL (*errata*)
 2793 el dolor] al dolor HL
 2840 y ya] ia NY
 2869 posible] posibile HL (*errata*)
 2874 por no] por no por no HL, NY (*errata*)
 2967 de la plaza] de Plaça NY
 3031 casa] casta HL
 3044 ¿el] ¿en el HL
 3148 lo] la HL
 3176 A Adán] Adam HL
 3189 en] a NY
 3200 faltado] tardado HL
 3220 en él se está conociendo,] en su espejo se está
 viendo HL
 3222 interés] inrerres NY (*errata*)
 3223 bajeza] bejeza HL (*errata*)
 3225 acot Vase. Sale Sansón con unos antojos de caballo]
 Vase i sale Sanson con vnos antojos de caballo.
 NY

3267	lo] le HL
3282	escrebí] escribi NY
3283	escrebí] escribi NY
3297	profesara] protestara HL
3335	había] via NY
3336	a mí] assi NY
3401	tus] sus NY
3406	ennoblece] nobleze HL
3438	dan] dá HL

COPLAS DEL TOCOTÍN

1	salid] salí HL; NY (<i>errata?</i>)
6	matiz] mitaz NY (<i>errata</i>)

COLOFÓN

2	ojos de su] ojos de en su NY (<i>errata</i>)
4-7	NY omite este párrafo y trae después la «Parte tercera de los aplausos, y fiestas [...]»

PARTE TERCERA DE LOS APLAUSOS Y FIESTAS QUE SE HICIERON AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE VILLENA EN SU VENIDA POR VIRREY DESTA NUEVA ESPAÑA

134	de Santisteban de Gormaz y Jiquena]
150	mejor pluma y cronista su glosa. Alta materia para oración panegírica] mejor pluma y coronista su glosa. Alta materia para oración panegírica.
159	todos se muestran agradecidos con que juzga este Colegio] todos se muestran agradecidos con que juzga este Colegio.

161 obligaciones y en un obsequio mucho de los
comunes deseo, juez] obligaciones y en un
obsequio mucho de los comunes deseo, juez.

ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

A continuación presento un índice con el vocabulario anotado en las principales partes del festejo. Cada término va acompañado de la página en la que se encuentra.

- es>eis: 364
- anduvistes
- amenzastes
- contentastes
- distes
- recebistes
- a cuyas estrenas, 403
- a cuyo útil, 412
- a darla, 217
- a diligencia, 407
- a dos por tres, 255
- a fuer de, 307
- a ley, 238
- abierto grifo, 202
- Abismo, 215
- abocar, 212
- abona, 204
- acepción, 404
- acepto, 404
- acicate, 215
- Acies ad lumina probo*, 194
- Adán, 357
- adarme, 353
- administrar, 222
- afectar colores, 413
- afecto, 404
- Agnus Dei*, 259
- agricultor, 192
- al más grande, 204
- al punto, 233

al punto, 408
 al través, 410
 alaballo, 285
 alargado, 287
 alazán, 279
 albedrío, 214
 albogue, 308
 aleve, 218
 alijar, 330
 aliño, 362
 altivo, 215
 alumno, 276
 amago, 365
 amor carnal, 238
 ampolleta, 222
 ancho, 334
 ancones, 271
 andar hecho trasgo, 209
 andársele la cabeza, 357
 ángel, 357
 antojos, 334
 año, 401
 año treinta y nueve, 409
 apercibe, 314
 aplausos que calla mi
 Talía, 203
 Apolo / serpiente de tres
 cabezas, 196
 apriscos, 340
 Apuntalando la triforme
 luna, 202
 aquellos prenuncios, 401
 Aquí fue Troya, 239
 ardores, 215
 Argos, 285
arma, virumque canat,
 387
 arpías, 232
 arrimo, 192
 arriscado, 230
 arrisco, 212
 arroyo, 266
 Arzobispo, 260
 asador, 347
 ascendientes, 402
 asuntos, 190
 atar como mosca muerta,
 218
 atraílle, 216
 atrancando, 306
 Átropos, 223
 aumento, 407
 aula salmantina, 237
aut agmine facto, 383
 autorizándose, 402
 Avicena, 236
 avío, 408
 Ayacatztles, 371
 azacán, 350
 azogues, 407, 408
 azora, 345
 Azorar, 234

azote, 364
 azucena, 291
 azucena de los campos,
 291
 bachillerías, 290
 bajío, 324
 Baldo, 236
 balumbo, 330
 barbado, 209, 228
 barbeo, 278
 barrena, 218
 barro, 240
 basa, 210, 271
 basquiña, 294
 bauprés, 323
 beber agua, 269
 beque, 330
 bernardinas, 273
 billete, 211
 bisbirindo, 253
 blasona, 203
 Blasones, 203
 bobo, 219
 boceles, 271
 bochornos, 231
 bofes, 236
 bofetón, 232
 bonete, 334
 bordadura, 292
 borrones, 203
 botes, 307
 botón, 292
 bran, 371
 brega, 250
 bridones, 307
 brocado, 303, 325
 brocales, 355
 bruto, 308
 brutos albugues, 308
 bufador caballo, 214
 bufar, 214
 cabrestillo, 258
 cactles, 371
 cairel, 292
 calavera, 261
 calentura, 225
 calidad, 402, 403
 calidades, 403
 callo, 215
 campo, 308
 candores, 203, 292
 cánones, 237
 canta soberano / su virrey,
 203
 Cantabria, 320, 321
 cantando este romance,
 199
 capa o velo, 219
 capilla, 252, 372
 carga, 288, 330
 cargas, 358
 cargo, 290, 358

caricias, 321
carquesios, 271
Cataluña, 267
catavinos, 327
caudal de los ríos
 (lágrimas), 365
celebrada, 230
centro, 322
ceptros, 191
ceptum, 386
cetro, 291
chelonios, 272
chiqueos, 257
cimazo, 272
cimborios, 272
cinco mil, 365
clave, 197
Cloto, 222
coche, 265
coelumque; diemque, 384
cogerlas, 213
cohollo, 291
cohollos, 234
Colegio, 413
Colegio de Estudios de
 San Pedro y San Pablo,
 189
collo torto, 334
colmo, 193
coluna, 271
comediante, 211
comendador del hábito
 rojo, 227
comer tierra, 235
cometa, 259
Compañía, 204
común de dos, 283
con la posible priesa, 331
conceto, 211
concierto, 226
concurrir, 249
conferencias, 213
confites, 269, 293
conocimiento, 262
copiles, 371
cordero, vuelto cera, 259
cornisas, 272
corona imperial / real, 191
Corpus, 212
Corren una cortina, 363
corrida, 229
corte (mar), 328
cortes en Toledo, 248
cortos obsequios, 204
corvos pedernales, 214
costumbres carniceras, 215
coturnos, 371
coyundas, 371
crestón volado del monte,
 201
cristal, 315, 329
cuadre, 328

cuadrilla, 267
cuarterones, 272
cuarteta, 197
cuatro humores, 235
cuatro virtudes, 195
cubito geométrico, 197
cubos, 272
cuidado, 411
*cunctus pelagi cecidit
fragor*, 386
cúneos, 271
*cursumque parat praeuertere
ventos*, 378
da de mano, 359
daca, 211
dado, 284
dan en rostro, 225
dar campo, 247
dar en cara, 271
dar en un bajío, 324
de cólera es abismo, 215
De contractu, 237
de la popa al beque, 330
de pincel, 190
de tal mano, tal dado, 283
dedo (de Dios), 367
dedo de su tumba, 323
deidad, 300
del Testamento Nuevo,
255
demisión, 292
demiso, 290
Deo gracias, 348
desabrimientos, 404
desahucia, 250
descoge, 292
descollar, 291
desconformes, 307
descuella, 291
desde el copete al callo,
315
desde el oriente a ocaso,
367
desedificación, 349
desengaño vital, 264
deslava, 223
desnuda calavera, 262
despenarme, 244
despojos, 225
desquijarar, 254
desrasando, 257
desvaríos, 365
desvelo, 411
devaneo, 323
diáfano elemento, 213
diamante, 195, 259
dientes titubeando, 224
diestro brazo, 367
Digestis, 236
Digesto, 236
dio trazas, 411
discreción, 319

Disentería, 236
 dispertó, 251
 docientas, 255
 dogal, 241
 dolos, 231
 don Carlos, 321
 don Gaspar, 311
 don Juan, 326
 donaire, 219
 dos bofetones, 366
 dos buidos estoques de la
 luna, 280
 dos lustros, 247
 ducado, 355
dulce decus nostrum, 377
 dulce escarceo, 329
 dulzuras, 193
Dux utroque tempore, 195
 Eclíptica, 245
 Educación, 303
 egipcios, mares bermejos,
 375
 ejercicio más bajo, 267
 el mayor desvelo, 409
 el mundo todo, 234
 el sol de los hombres, 245
 elemento frío, 214
 embaracen, 352
 embargo, 289
 embates, 231
 empresa, 193
 en aras de alegría, 204
 en el medio de su eclíptica,
 245
 en el suelo fijados, 333
 en polvo he de tornarme,
 354
 encadena una corona, 204
 encarecimiento, 279
 enemigo, 409
 engaño / daño, 294
 engolfado, 366
 engrifado gigante, 201
 enrice, 202
 ensayos, 194
 entojicado, 276
 envenenada, 405
 entradas y apariencias, 198
 entrega y juramento, 260
 epicedios, 252
Erenae Virginis Lusitane
 Martyrium triumphale,
 387
 es barro, 284
 escalera, 310
 escarmiento solo, 324
 esclarecer, 403
 esclarecido señor, 403
 escusar, 275
 esmalte, 200
 esmeralda, caja breve, 291
 espejo, 313

espinilla, 253
 espuerta, 350
 esquite, 332
 Estate, 227
 estrena, 204
 estudios, 194
 examinaba, 193
 excusa, 402
 exorcismos, 287
 extremado, 363
 fábrica, 319, 410
 faceto, 212
 facinorosos, 276
 Faetón, 279
 Faetón / Ícaro, 323
 Faetonte / Eridano, 308
 fantasía, 240
 fermentidas, 320
 fénix, 339
 fía, 193
 fiera hermana, 222
 Filipinas, 407
 Filósofo, 195
 finezas, 205, 412
fit sonitus spumante salo,
 384
flabris Aquilonis, 385
 flaca, 356
 flacas fuerzas, 288
 flacos, 288
 flema, 235
 flor, 264
 Flora, 202, 291
 flueca, 292
 Forma, 263
 fórnice de fiesta, 191
 Fortaleza, 195
 fortaleza, constancia,
 castidad, 230
 franchote, 334
 freno, 197, 360
 frisos, 272
 frontispicio, 193
 fruncidos, 333
 fuego, 238
 fuentes los ojos, 224
 fugacidad, 234
 fugitivas escuadras, 226
 fuistis, 370
 funestos golfos, 244
furit implacabilis horror,
 384
 furto, 273
 galán recoleto, 255
 Galeno, 236
 gallardetes, 329
 gallina con bigotes, 270
 gallinero, 270
 ganar un jubileo, 348
 gato, 286
 general, 368
 gente vagamunda, 408

Girasol, 265
 girifalte gruero, 208
 globos, 231
 gobernallo, 216
 gobiernan, 213
 gobierno de animales,
 216
 gorja, 238
 gran monte, 202
 grana, 329
 granas, 250
 grande, 367
 grandezas, 402
 grifas, 320
 gruero, 208
 guarda de forzados, 405
 guardar silencio, 334
 guarismo, 337
 guiado por tal mano, 192
 guijillas, 372
 Guipúzcoa, 321
Habebit sic fulta vires, 192
 haberes, 410
 hábito de Santiago /
 Calatrava, 191
 hace de su vista ensayos,
 194
 hacer figuras, 254
 hacerse rajas, 347
 haciendo orla, 195
 halagos, 231
 hallar horma del zapato,
 216
Haud alter ab illo, 193
 he de dejar, 250
 hecho trasgo, 209
 hendía, 303
 hermano, 318
 hermano Marcos, 324
 Hermosura, 230
 hidalgo, 268
 hidropesía, 235
 Hipócrates, 236
 histrias, 272
 hollando, 313
 hombre, flor, ave y
 arroyo, 266
 horca, 278
 hueco, 209
 Humildad, 351
 hurto, 273
 Idalio, 374
 idalio pensil, 374
 Ignacio, 320
ihuan tlaco, 287
 imagen, 351
 impartible, 403
 imperial corona, 292
 Imperios, 264
 imprimía, 193
in carmina vires, 386
 incendios, 231

inceptum, 286
 industria, 215, 287, 410
 industriosa, 406
 inestabilidad, 320
infernī raptoris equos, 387
 infinito, 256
 influjo de cabeza, 402
 instrumento, 263
 inteligencia, 404
*intendunt Zephyri; fertur
 cita gurgite classis*, 386
 intercadentes, 242
 invenciones, 249
Iovis armiger, 378
 jambas, 271
 Jesús (armas Compañía),
 198
 jónica, 190
 jornada, 253
 jornada tercera, 211
 Juan Bautista, 257
 Juan de Palafox, 190
 juego, 210
 Julio Tercio, 342
 jumento, 218
 juntando en uno, 204
 Justicia en fiel, 196
 justicia, y no por mi casa,
 276
 la república del viento, 213
 laberinto, 236
 labirinto, 298
 lacayos hablan como
 reyes, 217
 lama, 371
 Láquesis, 222
 le había, 365
 lebrón, 301
 león, 271
 Leonor, 220
 leopardos, 287
 liberal, 414
 liberalidad, 411
 libre, 403
 libre albedrío, 334
 licenciado Murcia de la
 Llana, 237
 Licurgo, 277
 linda boyá, 238
 lista de los santos, 368
 llama, 238
 Lloren mis ojos, 366
 llovían, 273
 llumazos, 272
 lo confieso, 235
 lo otro, 219
 loca vanidad, 312
locus amoenus, 202
 lograr, 214
 los dos somos uno, 242
 los que espera, 204
 los sentidos pierdo, 244

luego, 253, 407
 madurez, 406
 malas galeras, 270
 mamola, 259
 manecas, 360
 manola, 259
 manquera, 236
 manseras, 214
 manta mojada, 218
 mar / bajel, 323
 mariposa, 313
 Marqués de Lombay, 227
 Marte, 198
 martillo, 195
 martinete, 329
 Matizar, 202
 Matrimonio, 221, 247
 mayo, 265
 me azoro, 234
 me divierto, 227
 me hago rajás, 347
 me ofende, 254
 me roban, 335
 medio absorto, 334
 medio esquivo, 332
 memento mori, 264
 mentida Troya, 248
 menudos, 233, 273
 mi tumba, 354
 Minerva, 198
 mínima, 367
 ministrando, 222
 mirlados, 333
 mitote o tocotín, 371
 modestias o inmodestias,
 360
Modus, 197
 monstrosa, 216, 405
 monstrosa hidra, 405
 monta tanto, 287
 monteá, 252
 monteos, 252
 morbis, 238
 mortal accidente, 329
 mote, 192
 naipes halcones, 210
 Narros / Caderes, 304
 navas occidentales, 203
 nave de plumas, 265
 nema, 274
 Némesis, 197
 no servir señor, 263
Nobilitas, 196
 Nobleza / Fama, 198
 Noches áticas, 237
 nombres afeminados, 274
 Obedecerte, 328
 oblaciones, 312
 obsequios, 253
 ocaso, 339
*occiduas vergat declivis in
 undas*, 380

ofrenda sacra, 204
olmo, 191
onde, 357
Oñate, 322
opilaciones, 235
opimo, 192
oposición, 267
ordinario, 289
original defecto, 289
orla, 195
padres (educación), 306
paja, 286
pajarillo, 265
pájaro bobo, 219
pámpanos, 191
papel sellado, 259
papeles sin licencia, 256
parabién, 368
paraninfo, 355
pasa, 246
pasión, 294
Pasmal, 236
Paveses, 329
peina la arena, 214
peinar, 280
peinazo, 272
peinen luces, 265
pelárselas, 213
penetrarle, 273
per eburnea colla, 380
peregrina, 301
peregrino, 216
perla, 285
pertrechados, 410
pertrechos, 411
pesada, 288
piadosos cuidados, 299
piedra constante, 259
piélagos, 232
pilastras, 271
pimpollo, 291
pimpollos, 231
pizarra, 201
placer, 222, 270
planeta, 373
planeta luminoso, 226
plata, 202, 329
plega, 222
Plegue, 222
plegue al cielo, 222
plinto, 257
plintos, 271
plugo, 270
plumas, 199
plumas, cuchilladas, 208
plúteos, 272
poder (reyes), 213
polluelo, 193
polo, 262
polus, 262
pompa, 264
pompa lisonjera, 263

poner en fiel, 345
 por el crestón, 208
 por ésta, 259
 portentoso sepulcro, 272
post nubila, Phoebus, 377
 postemas, 235
 potencias del alma, 239
 potencias el alma entre los
 dientes, 224
 potentados, 368
 preeminencia, 203
 presaga, 249
 Primero que, 342
 principado / príncipe, 404
 probación, 333
 probaciones, 332
 progenitores, 402
 prompta, 409
 propincua fontana, 402
 prosapia, 414
 protesta, 261
 proto, 327
 protobueno, 327
 Prudencia, 196
 publicidad, 286
 puerto, 332
 puntas, 214
 punto, 402
 puro ('vino'), 269
 puso los pies en, 407
 que apenas has nacido, 366
 qué mucho, 365
 que tal veo, 258
 quetzales, 375
 quilates / desmayos, 194
 quintos y derechos reales,
 408
quo non praestantior alter,
 382
 ramo de oliva, 197
 rápese, 216
 rayo, 215
 rayos, 370
 recaudista, 255
 recogidos, 333
 recoleto, 332
 recrescan, 218
 redobles, 199
 reducille, 216
Regnum, 196
 reino, 355
 relación, 189
 relevados, 190
 remunencia, 237
 renombre, 216
 repisas, 272
 república, 213
 reservando, 408
 resto, 243
 resurtir, 233
 rey / azucena, 292
 riesgos de Faetonte, 201

rifar, 255
roble, 240
roca, hielo, bronce,
 diamante, 230
Rocafurto, 273
rodete, 302
romadizo, 235
romper camino, 189
rosa, 331
rubrica, 373
ruede la bola, 259
Ruido de caza dentro, 207
Sabiduría, 194
Sabiduría / Celso, 198
sacramentos, 250
sacros esplendores, 203
sal, 219
Salen, 238
salero, 219
salobre, 337
saltó en tierra, 409
salvoconducto, 277
sangre, 202, 235, 402
sangre envenenada, 268
Sansón, 207
Sansón / Dalila, 254
sayal, 303
sazón, 410
se arriscan, 233
se azora a las estrellas, 202
se las pelan, 213
secar, 231
sello, 293
Séneca, 277
sentenciones, 216
sentimiento, 190
sepultura, 265
será muerta, 242
severa Parca, 241
si alcanzaba de días, 320
simulacro, 368
situados, 407
sobrepuja, 200
sobrepujan, 337
sobrescrito, 256, 274
socorra, 208
socorro, 408
sofí, 227
sojuzgo, 273
sol, 323, 370, 373
sol (de armas), 194
solio, 232
solio de esmeralda, 291
soneto, 211
sotana parda de novicio,
 347
soto, 211
soy una perla, 285
su madre, 354
substancia, 403
sueños, 225
suertes, 210

suertes en el aire, 210
sufoca, 215
sufro, 275
Sulcaba, 328
sulques, 323
sumas, 213
surto, 279, 329
tabardillo, 268
taberna, 334
tabí, 374
taco, 256
Talía, 203
tan a sazón, 409
tanto aplauso, tanto
 monarca, 202
tarja, 190
tasando, 237
tema, 255
temeros, 364
temo a Dios, 239
tempus fugit, 264, 313
tener, 213, 352
tenor, 258
Teponaztle, 372
tercero, 258
términos, 366
testa, 280
testero, 190
tiene, 233
tierra, 239
tilma, 371
títulos nobiliarios, 260
tocado, 329
tocar a doble, 310
Tocotín, 373
todo, 234
toro, 280
tórrida zona, 373
traduce, 374
traduje, 262
tradujeron, 220
traduzga, 403
traer a la melena, 214
tragos franchotes, 334
tramoya, 258
traspillé, 224
trasumpta, 200
trasuntado, 275
trazando (monte), 296
trazas, 412
treinta reales, 351
treintanario, 311
tres tornos, 225
triforme luna, 202
triunfales, 198
trompa, 200
Tú dijiste, 299
tu noble padre / faltó a sus
 vasallos, 312
tuerto, 334
tusones, 191
tuve, 223

Un hijo de tu espíritu, 367
un virrey a otro, 369
usamesté, 301
útil, 407
vagamundo, 408
Vanidad, 231
vanitas vanitatum, 264
vara, 190
velas (recogidas), 324
vestirá, 404
vestirse, 252
vían, 193
vid, 192
vida (comedia), 210
vide, 307
viento en popa, 328
villano, 364
Villarrubio, 236, 237
vinagre, 218
vinajeras, 355
virrey, 285
virtud en lo moral, 402
virtudes, 233
viso, 404
visorrey, 228
vítor, 358
Vitrubio, 273
voto a tal, 332
vuecedes, 238
vuelencia, 204
vulgo, 404
Ya escampa, 217
ya escampa, y llovían
 guijarros, 273
yunque, 196, 196
Yuste, 338
zafarrancho, 334
zarcillos, 302
zona ardiente, 225
zuño, 281

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, prólogo de José Carlos

- Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*, prólogo de Eva M^a Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924—1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «*Hablo, señores, de la libertad para todos*». *López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
 19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
 20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920—1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ—BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963—1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CERREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse*, prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.
30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG—RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilasista*, prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
33. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 33, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
34. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 34, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
35. EUDAVE, Cecilia, *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 35, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.

36. BARRERA, Trinidad (ed.). *Dos obras singulares de la prosa novohispana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 36, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.
37. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Mario Bellatin el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, prólogo de Wilfrido H. Corral, Cuadernos de América sin nombre, nº 37, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.
38. PEÑA NÚÑEZ, Beatriz Carolina, *Fray Diego de Ocaña: olvido, mentira y memoria*, prólogo de Elena Altuna, Cuadernos de América sin nombre, nº 38, Alicante, Universidad de Alicante, 2016.
39. PIAZZA DE LA LUZ, Ivonne, *El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y Lituma en los Andes*, prólogo de Mercedes López-Baralt, Cuadernos de América sin nombre, nº 39, Alicante, Universidad de Alicante, 2017.

Cuadernos de América sin Nombre

ISBN 978-84-16724-87-1



9 788416 724871



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante