

Apuntes sobre algunos de los recursos de la representación teatral de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra

Octavio Rivera Krakowska

La *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita por Matías de Bocanegra (Puebla de los Ángeles [México] 1612-1668), se representó en el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo (Arrom 228) en la ciudad de México, el 18 de noviembre de 1640, como parte de los festejos por el recibimiento del nuevo virrey de Nueva España, Diego López de Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena y Duque de Escalona.¹ En aquella oportunidad, la figura de San Francisco de Borja (1510-1572) parecía idónea para festejar su llegada, entre otros asuntos, porque el mismo Borja también había sido virrey, además de capitán general de Cataluña entre 1539 y 1543 (García Hernán, Felipe II, 225).

Es posible, aunque esto no se señale en la *Comedia*,² que la representación teatral fuera, además, uno de los actos de celebración en la Ciudad de México del primer centenario de la aprobación papal de la constitución de la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola en 1534³ y aprobada por el Papa Paulo III el 27 de septiembre de 1540.⁴ Asimismo, con esta obra se subrayaba la importancia de Francisco de Borja como uno de los más excelentes y venerados varones de la orden y, quizá, se enfatizaba, ante el nuevo virrey, la intensa labor de Borja en relación con la presencia de la compañía en Nueva España, cuyos primeros catorce miembros habían llegado al virreinato novohispano en 1572.⁵

A casi 70 años del arribo de la Compañía de Jesús a la ciudad de México y de la muerte de Borja, era un momento propicio para mostrar la labor de los jesuitas como partícipes en el enriquecimiento y esplendor de la cultura novohispana mediante la formación de los profesores y estudiantes de sus

colegios. El festejo teatral permitía, además, echar mano del interés y el gusto jesuita por el espectáculo teatral.

La *Comedia* trata uno de los episodios más difundidos de la biografía de Borja: el camino de perfección espiritual a partir del impacto que le causó mirar el cadáver en corrupción de la emperatriz Isabel de Portugal y la tarea de servicio a Dios que eligió y privilegió como modo de vida desde aquel suceso.⁶ Esta obra se editó por primera vez en dos ocasiones en 1641; en 1976 volvió a ser publicada por José Juan Arrom y en 1992 Elsa Cecilia Frost —apoyada en la edición de Arrom— la dio a la luz de nuevo.⁷ La edición de Isabel Sainz Bariáin de 2017 recoge todas estas ediciones, las revisa y las publica en el que quizá sea el estudio más amplio y completo que haya recibido hasta la fecha la única comedia conocida de Bocanegra. Aunque la pieza ha sido atendida por varios estudiosos,⁸ apenas se ha tocado el tema de sus condiciones de representación. En el presente trabajo me detendré en algunos de los elementos de la representación teatral de la *Comedia* empleados en la función que se ofreció en el colegio de San Pedro y San Pablo en 1640.

La biografía de Francisco de Borja según Pedro de Ribadeneyra

Hacia 1640 se habían escrito por lo menos dos biografías de Francisco de Borja: *Historia de la vida del P. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús* (1586) de Dionisio Vázquez, confesor, amigo y secretario de Borja, y *Vida del P. Francisco de Borja, que fue Duque de Gandía, y después Religioso y III General de la Compañía de Jesús* (1592) de Pedro de Ribadeneyra. El texto manuscrito de Vázquez solo fue conocido en su momento por algunas de las autoridades de la orden y solo se publicó por primera vez en 2011 (Pizarro Llorente 54).⁹ El texto de Ribadeneyra —cuya fuente, al parecer, fue la biografía elaborada por Vázquez— gozó de amplia difusión a partir de su edición en 1592. Se compone de cuatro libros, de cuyo contenido dice el autor:

El primero, comprehende la vida del padre Francisco, desde que nacio, hasta que renuncio su estado, y se vistio de un pobre de la Compañía de Jesus. El segundo, desde este punto, hasta que le hizieron Preposito General. El tercero, abraça el resto de su vida, y muerte, y el fin bienaventurado que tuvieron sus grandes, y provechosos trabajos, empleados todos para tanta gloria de Dios, y bien de su religion. El quarto y ultimo, será de sus particulares virtudes, por las razones que diremos en su lugar. (S.p)

Esta biografía puede haber sido la fuente principal de información de la que se sirvió Bocanegra para la composición de su comedia y para la cual emplea, especialmente, el periodo de la vida del santo plasmada en el libro primero compuesto por 24 capítulos (folios 1r a 60v).¹⁰ Un comentario del biógrafo subraya la importancia que daban los jesuitas, basados en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, a los sentidos corporales para acercarse a lo divino, lo que pudo haber sido un acicate más para Bocanegra en la composición de su obra dramática. Dice Ribadeneyra:

Pero aunque todas las vidas de los Santos nos sean estímulos, y despertadores para la virtud, no ay duda sino que las de los santos presentes, y que conservamos y tratamos, tienen tanto mayor fuerza para movernos, quanto el sentido de la vista es mas eficaz y vehemente que el del oído: y quanto los hombres mas facilmente creemos lo que vemos con nuestros propios ojos, y tocamos con nuestras manos, que lo que oímos, ò leemos en las historias antiguas, por mas grave y elegantemente que sean escritas. (S.p)

La etapa de la biografía de Borja de que se da noticia en el primer libro de Ribadeneyra bien podría tomarse como un incentivo en la formación de los jóvenes a quienes se educaba. En la búsqueda de perfección espiritual para lograr la dicha en la vida eterna, el cuidado del alma debía ser permanente. Se insistía en renunciar a los bienes materiales y a pulir, de manera cotidiana, la vida interior. Para los jesuitas, de acuerdo con el ejemplo de San Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales*, a lo largo de la vida terrenal había que “estar siempre en regla con Dios” (Iglesias en Burrieza Sánchez 515).

En su comedia, Bocanegra no precisa las fechas históricas de los acontecimientos que dramatiza o a los que alude, pero se deducen del contexto histórico en que se apoya. Así, el primer acto de la pieza se desarrolla en 1539, durante las cortes convocadas por Carlos V, que tuvieron lugar en Toledo entre 1538 y 1539, año este último de la muerte de su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539). En 1539, Francisco celebraba el décimo aniversario de su matrimonio con Leonor de Castro (1512-1546) y también el nacimiento de Alfonso, su octavo y último hijo. En el segundo acto, la *Comedia* continúa con un pasaje de la vida de Borja como virrey de Cataluña durante 1539 y concluye en el tercer acto, en un periodo que va de 1550 a 1551, lapso durante el cual Carlos V autoriza a Borja a renunciar a todos sus bienes y compromisos políticos para dedicarse a la vida religiosa. También en esta etapa el mismo emperador se propone abdicar al trono para dejarlo en manos de su hijo Felipe II y retirarse a Yuste (Perassi, *Matías* 82-83).

Romero de Terreros y la *Addicion a los festexos...*

En 1947, Manuel Romero de Terreros publicó la obra de Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viage de tierra y mar...*, dedicada a la crónica del viaje y recibimiento del virrey en Nueva España, a la que dio el título de *Viaje del virrey marqués de Villena*. El microfilm del texto empleado le fue facilitado por la Universidad de Texas, propietaria de uno de los ejemplares de la edición de 1640, al que estaban unidas otras publicaciones de la época relativas al mismo asunto, así formando un volumen facticio.¹¹ Romero de Terreros decidió no publicar esos otros impresos porque, apunta, entre otras razones, que: “carecen de valor literario y contienen datos de escaso interés histórico”. Añade: “Para el caso, hemos creído suficiente transcribir, como nota final, el resumen que de tales festejos hace don Genaro García en su biografía de don Juan de Palafox y Mendoza” (vii-viii). Entre los cuadernillos del libro facticio se incluye uno de título *Addicion a los festexos que en la Ciudad de Mexico, se hizieron al Marques mi señor, con el particular que le dedicò el Collegio de la Compañia de JESUS*, obra que, para los objetivos del presente estudio, contiene valiosa información.¹²

La nota final a la que alude Romero de Terreros señala: “A pesar de que las fiestas habían durado ya dos meses [...] se prolongaron todavía por otros dos; las más notables de las últimas fueron una encamisada o mascarada de gala que organizaron la Ciudad y la nobleza, y un festejo que hizo la Compañía de Jesús” (87). En relación con la fiesta de recepción de la Compañía de Jesús, la nota continúa de la siguiente manera:

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, previamente techado y provisto de varios tablados, en que tomaron asiento los obispos, regidores, títulos, personas graves, religiones y gente del pueblo que habían recibido invitación. Ocuparon el testero principal el nuevo Virrey, Palafox y la Real Audiencia, como invitados de honor. Frente a ellos se erigía un arco de diez y siete varas de altura y quince de ancho. La fiesta principió con un romance que cantaron diestros artistas acompañados de música; recitóse 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 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 *teponaztlis* y

de una voz que llevaba el compás cantando así: ‘Salid, Mexicanos, / Bailá el Tocatín, / Que al Sol de Villena / Tenéis en Zenith’ (87-88). El resumen de la celebración jesuita que proporciona Genaro García y que emplea Romero de Terreros en su nota final proviene de la *Addicion...*, texto que se publicó sin mencionar al autor y que Romero de Terreros atribuye a Esteban de Aguilar.¹³ La *Addicion...* nos permite ampliar el conocimiento sobre algunos elementos del aparato de la representación teatral de la *Comedia* en el colegio jesuita de la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XVII.

El sitio de la representación

Si atendemos a la *Addicion...*, la fiesta se realizó en el “patio de los Estudios” del Colegio de San Pedro y San Pablo.¹⁴ Díaz y de Ovando cita al padre Florencia, quien, en 1694, describe el colegio y señala: “Dispusiéronse las líneas de edificio de todo el Colegio para cuatro patios iguales de poco más de treinta varas de ancho y largo [aprox. 25.8 mts cuadrados], con disposición para seis cuartos de vivienda encima y oficinas debajo con sus ambulatorios y tránsito [...]” (43). Más adelante añade: “Por los años de 1634 poco más o menos se labró el patio que hoy llaman de Estudios Mayores con seis aposentos muy capaces a la calle y otros seis por un lado de la iglesia con ventanas al patio [...]” (46). Supongo que este pudo haber sido uno de los cuatro enormes patios en el cual dice la *Addicion...*:

[...] estava dispuesto un teatro quadrado, en quien no debió nada la magestad a la discreción en el comportamiento de los asientos, para tribunales, cinco obispos, Inquisición, títulos, personas graves, religiones y mucho pueblo, que se distribuyeron en tabladados, ventanas, corredores y patio, sin que las personas graves se viesen unas a otras con que cesaron qualesquier razones de sentimiento. (1r)

De acuerdo con la descripción, es posible que se tratara de cuatro líneas de tabladados dispuestos de manera que formaran un cuadro con un espacio vacío al centro y que, entre los asientos para las distintas autoridades civiles y eclesiásticas, según sus jerarquías, se colocaran celosías o paredes de madera que evitaran “que las personas graves se viesen unas a otras”.¹⁵ Estos asientos solo ocuparían tres de los lados del “teatro quadrado”, ya que, en el cuarto, frente al que ocupaba el virrey, según la *Addicion...*:

Estava [...] á compasada proporción, erigido un vistoso Arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus assumptos, y lo hermoso de su pintura á la vista. Tenía diez y siete varas de alto [14.21 mts.], de ancho quinze [12.54 mts.], en un cuerpo de arquitectura

fabricado en obra Jónica de tres Arcos; uno grande sobre que se fundó la fachada, y dos menores á los lados, sobre que se levantaban dos maziços relevados en perspectiva [...]. (1r y v)

Este cuarto tablado fungiría entonces como escenario para la representación teatral con el “arco de pincel” de tres puertas en la pared del fondo, a manera de la *scaenae frons* de los entonces modernos escenarios teatrales renacentistas italianos —interpretación de la pared del fondo del escenario de los teatros romanos—, pues como indica la *Addicion...*: “Levantose esta architectura sobre el tablado de la representacion, y sus Arcos servian de entradas, y apariencias à los representantes” (2r).¹⁶

Tengamos en cuenta que se trata de uno de los patios del colegio acondicionado para fungir como sitio de la representación. En este sentido la disposición de los tablados con los asientos y la arquitectura del “arco de pincel” debieron ser efímeras, dispuestos solo para la ocasión. El “arco de pincel”, con base en la descripción de la *Addicion...*, parece unir los elementos del *scaenae frons* —en tanto sirve como elemento del decorado de la escena—, y los de un arco triunfal.¹⁷ De esta manera, la pared del fondo del escenario cumplía dos funciones: por una parte incluía puertas para las entradas y salidas de los representantes al y del escenario y ofrecía espacios para mostrar las “apariencias”. Por otra parte, como arco triunfal, describía, mostraba y exaltaba, mediante elementos plásticos y literarios y de manera permanente durante la representación, la historia, nobleza, méritos y virtudes del Marqués de Villena, la Compañía de Jesús y la figura de San Francisco de Borja, como se puede observar en la narración de la *Addicion...*

El “arco de pincel” probablemente estuviera hecho con “[...] madera y tela debidamente camuflados por la pintura que los cubría [...] [y] el estaño o la cera para diferentes trabajos decorativos” (Pizarro Gómez 75-76). Cabe, además, la posibilidad de que este arco del que se especifica que es “de pincel” careciera de volumen y solo fuera una pintura sobre un enorme lienzo, es decir, una “fachada-telón”, adosada a una de las paredes del patio, recurso que llegó a ser empleado para suplir la construcción de un arco triunfal (81).

El espacio dramático

La edición de Arrom, que es la que empleo en este trabajo, incluye muy pocas acotaciones y en ellas no se especifican los lugares de la acción. Considero como espacio dramático los sitios físicos que propone la *Comedia* para el desarrollo de la acción, los cuales, en general, se pueden deducir gracias al “decorado verbal”.

La obra se compone de tres actos —así denominados en la edición— y no hay división en escenas. El primer acto se inicia en un paraje al aire libre en los alrededores de Toledo, donde Borja, Sansón —el gracioso— y Carlos V se encuentran de cacería. Continúa posiblemente en un interior, quizá en un salón de las casas de Diego Hurtado de Mendoza en Toledo, sitio de hospedaje de los emperadores y parte de la corte. Este acto termina en Granada, probablemente en una sala de la Capilla Real, en donde descansarían los restos de Isabel de Portugal.¹⁸ Gran parte del segundo acto tiene lugar en un espacio abierto en una zona montañosa en los alrededores de Barcelona y concluye con una escena quizá en un salón del palacio de Borja en la misma ciudad. El tercer acto empieza en un camino cerca de Roma, donde, más adelante, Francisco y don Gaspar, su acompañante, llegan a la casa de la Compañía de Jesús en Roma. Después de varias escenas, intervienen Carlos V y su hijo, Felipe II —su sucesor en el trono español—, quizá en un salón del Palacio de Coudenberg en Bruselas. La obra continúa en un patio de la ermita de Oñate y concluye en un espacio indefinido en donde el santo es alabado por un coro de la Compañía de Jesús y un Ángel.

Puertas

Como antes hemos visto, el decorado del tablado está compuesto por un arco con tres puertas —una más grande y alta al centro y dos de menor tamaño a cada uno de sus lados— las cuales permiten la circulación de los representantes al interior y hacia el exterior del escenario. A lo largo de la obra, las acotaciones, como es común, indican cuando uno o varios personajes salen al escenario o lo abandonan, pero normalmente no se dice que lo hacen por las puertas. Se observa, sin embargo, que, en algunas ocasiones, decir que un personaje sale al escenario por la “puerta” sugiere que la escena sobre el tablado tiene lugar en el interior de un recinto. En este sentido, conviene apuntar que en las entradas y salidas del escenario de los representantes en el segundo acto —durante el cual la mayor parte de la acción se desarrolla en un sitio al aire libre en las montañas—, nunca se mencionan puertas. Este señalamiento sí ocurre en los actos primero y tercero y orientan al lector, aunque el espectador deba esperar a que haya algún dato en el diálogo o simplemente imagine, por la situación, que la escena se desarrolla en un sitio cerrado.

Hay ocasiones en donde el posible empleo de las dos puertas laterales para entrar al escenario sugiere que los personajes llegan de distintos lugares, o invita a considerar que los personajes ocupan distintos espacios físicos a un mismo tiempo o que ignoran la presencia de otro personaje en la escena. En

el primer caso, por ejemplo, en la secuencia final del primer acto con Borja y las autoridades en la Capilla Real de Granada, se señala: “[...] *salen por una puerta el Arzobispo de Granada, y un secretario, y algunos criados, y por la otra Borja y acompañamiento de luto*” (284).

El segundo caso de los arriba mencionados puede encontrarse en las entradas o salidas de escena de Belisa y Flora, cuando ambas comparten el escenario, como en el primer acto: “[...] *salen Belisa por una puerta y Flora por otra*” (258); “*Sale Belisa, y Flora, cada una por su puerta*” (263). Ambas damas desean seducir a Borja y, en consecuencia, se rechazan una a la otra. La intervención de estos personajes en la escena se presenta a manera de soliloquios con las dos sobre el tablado a un tiempo, pero aparentemente en espacios distintos, declarando sus intenciones. La solución a las diferencias entre ellas, que se resuelven en el tercer acto con la renuncia a perseguir a Borja, se indica con las acotaciones, “*Salen Flora y Belisa juntas*” (368), después de lo cual las dos juntas abandonan amistosamente el escenario. Supongo que, en este caso, ambas lo hacen al mismo tiempo y por la misma puerta.

Cortinas

Es posible que las puertas de los tres arcos tuvieran cortinas. Las acotaciones mencionan una cortina al final del primer acto, “*Cierran la cortina*” (287), para dejar solo en escena a Borja con sus reflexiones sobre la brevedad y las vanidades de la vida. Casi al final del tercer acto, hay otra cortina que se abre para dar paso a las últimas estrofas de Borja: “*Corren una cortina*” (373). En ambos casos, se trata de momentos cruciales de la obra, para los cuales escénicamente se cerraría y abriría la cortina que muy probablemente cubriera la puerta del arco central y que enmarcaría físicamente el desengaño en el primer caso y el triunfo de la devoción del santo en el segundo. En esta última escena es posible que en el arco central se hubiera mostrado una imagen del santo y no al estudiante que lo representaba; esta opción es posible al considerar que el texto de la *Addicion...* menciona “la magestad de la apariencia” (4r).

Tramoyas y bofetones

En una comedia hagiográfica podía ser muy conveniente incluir efectos espectaculares de tramoya y apariciones inesperadas de personajes alegóricos o sobrenaturales que despertaran el asombro y la emoción del público. Bocanegra no renunció a ello para una representación tan importante. Al decorado teatral de los arcos habría que agregar efectos extraordinarios,

facilitados por algunos de los recursos de la maquinaria teatral de la época, en este caso un par de “bofetones” y una “tramoya”.¹⁹ Así, en el primer acto, para reprender, amenazar y acallar a las impertinentes Belisa y Flora y sus fatuas pretensiones, súbitamente, “*Aparece en lo alto en un bofetón la Virtud*” (260), aunque ellas no se amedrentan. Otro caso se produce en el tercer acto, en donde se despliega efusivamente toda la santidad de Francisco en cuanto “*Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza y por una tramoya con música baja al aire un paraninfo*” (364). Lo portentoso continúa cuando “*Corren una cortina, aparece el santo de rodillas vestido en traje de la Compañía con un Cristo*” (373). La obra concluye en gran aparato, como he dicho, con música, un ángel, y, posiblemente, un buen número de estudiantes del colegio, que en coro cantan los últimos versos de la comedia en honor de Borja y el virrey: “*Suena música y aparecen en dos bofetones un ángel y la Compañía*” (374).

Vestuario

Es sabido que en las producciones teatrales jesuitas se buscaba impresionar al espectador con la opulencia visual y sonora del espectáculo: el lujo del vestuario, la modernidad y artificio del decorado, la música, la multitud de individuos en escena, los efectos de tramoyas y apariencias. Consideremos también que la representación de la obra se hacía en honor al virrey, por lo cual es posible que no se hayan escatimado gastos en estos aspectos.

En cuanto al vestuario de la *Comedia*, podemos componer varios grupos: los miembros de la corte y servidores del emperador (Carlos e Isabel, Felipe II, Francisco y Leonor, Juan de Borja, Gaspar de Villalonio, las damas Belisa y Flora), un paje, músicos, soldados y Sansón, entre otros. Un segundo grupo estaría compuesto por Rocafort y los bandoleros. El tercer grupo lo integran los miembros de la Compañía de Jesús: San Ignacio de Loyola, el maestro de novicios, el hermano Marcos, la Compañía, el Arzobispo de Granada y el mismo Francisco en el tercer acto. Un último grupo estaría formado por el personaje alegórico de la Virtud, un paraninfo y un ángel.²⁰

La pieza en general no ofrece información sobre el traje de los personajes a menos que se desee indicar particularidades en la acción o el estado del personaje. Por ejemplo, en la escena inicial del primer acto —que se desarrolla en un paraje boscoso en los alrededores de Toledo en donde los personajes se dedican a la cetrería—, el texto señala que tanto Francisco como Carlos V aparecen “de caza” (243, 246) y, en la última del mismo acto, frente al ataúd de la emperatriz, el acompañamiento viste “de luto” (284). En el

segundo acto, Bocanegra se divierte con el recurso del travestismo. Belisa, que va en busca de Borja, sale “disfrazada de paje” (299). Sansón, quien primero aparece en traje “de camino” (301), decide cubrirse con el manto de Belisa (315) y fingir ser mujer. El gracioso lo hace para evitar el abuso de los bandoleros, pues antes se ha dado cuenta de que uno de los principios de Rocafort, el líder de la banda, es el respeto que él y todos sus hombres deben guardar hacia las mujeres. De hecho, Sansón es uno de los personajes (otro sería Borja) quien más a menudo cambia su vestimenta, pues aparece “de lacayo” (243), “de camino” (301), con el manto y, por último, “con sotana parda de novicio” (356).

Hay que considerar que se trató de una representación teatral que sin duda no escatimó en la inversión de gastos en vestuario y el lujo de las prendas, particularmente en el caso de los interlocutores que interpretaron a miembros de la realeza y de la corte de Carlos V. Intervienen 23 personajes, más los acompañamientos, los músicos y soldados, a quienes habría que vestir adecuadamente para la ocasión y la persona a quien se ofrecía la representación.

Sobre los “representantes”

Dice la *Addicion...* que del espectáculo se “Alab[ó] la puntualidad, y concierto en las entradas, la variedad de las scenas, la magestad de la apariencia, y tramoyas, el numero de personas que en danças, y representacion, y acompañamientos pasaron de sesenta” (4r). La *Comedia* menciona a 19 personajes en la lista de interlocutores, sin contar a los que en esa misma lista aparecen como grupos: músicos, soldados, la Compañía. En el desarrollo de la obra, sin embargo, aparecen varios más que no se mencionan en la lista de interlocutores: el recitante de la loa, el Arzobispo de Granada, el Secretario, una mujer y varios grupos de personajes de “acompañamiento”. Estos grupos de “acompañamiento” intervienen como miembros de la corte en algunas escenas con Carlos V. También hay acompañantes cuando Borja abre el féretro donde descansa el cuerpo de Isabel y en la escena del santo en su camino a Roma. Habría que sumar además a los representantes de los intermedios: el entremés en negro, a los 16 niños que participaron en dos danzas, quizá a otros 16 que hicieron el mitote al final de la *Comedia* con el niño cantor, los músicos y los niños de la capilla, por lo que efectivamente pudieron haber sido más de 60 individuos los que intervinieron en las representaciones.²¹ Recordemos que se trata de una pieza teatral de colegio con la cual, además de honrar y alabar al nuevo virrey, se desea mostrar la formación que se daba a los estudiantes también en las letras, la música, el canto y las

habilidades para el empleo del cuerpo y de la palabra en público. Supongo que los estudiantes estarían obligados a participar y sus familias a contribuir en los gastos de la producción.

En relación con la actividad teatral en los colegios jesuitas, la multicitada *Ratio studiorum* de 1635, por ejemplo, indica que “13. *Tragoediarum & Comoediarum, quas nonnisi Latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit, ac pium: necque quidquam actibus interponatur, quod non Latinum sit, & decorum; nec persona ulla muliebris, vel habitus introducatur*” (*Ratio* 26).²² La regla que señala que en las obras teatrales de colegio jesuita no intervenga “personaje o vestido femenino” parece indicar que había obras en las que los había, norma que no se siguió al pie de la letra. En la *Comedia* y otras piezas jesuitas novohispanas intervienen “interlocutores” de género femenino, como en la *Tragedia intitulada el triunfo de los santos*, la *Comedia a la gloriosa Magdalena* y *El esposo por enigma*.²³ En los colegios jesuitas, la población estudiantil estaba compuesta solo por varones cuya edad podía fluctuar entre los nueve y los catorce años, quienes, si la obra lo requería, representarían los papeles femeninos.²⁴ Así pues, de acuerdo con la norma de la Compañía en relación con las representaciones teatrales por ellos organizadas y dentro de sus colegios, solo participaban como representantes los estudiantes, todos ellos varones.

La *Comedia* incluye seis personajes de género femenino: la emperatriz Isabel de Portugal, Leonor de Castro —esposa de Borja, camarera mayor de palacio y amiga de Isabel de Portugal—, Belisa y Flora, la Virtud y una mujer. Isabel y Leonor intervienen en unas pocas escenas en los actos primero y segundo. Flora y Belisa, damas, alegorías de la vanidad y la hermosura, respectivamente, aparecen en los tres actos. La Virtud, alegoría de la integridad y excelencia del alma cristiana del santo, participa en una escena del primer acto. El personaje genérico de “mujer” mantiene un pequeño diálogo con Rocafort en el segundo acto.

Aunque Belisa y Flora desean seducir a Francisco, la obra no introduce pasajes en donde estos dos personajes se dirigen directamente a Borja, sino que buscan el acercamiento al Duque a través de la mediación de Sansón, el gracioso. Esto relaja la tensión que escénicamente podría producir la intención seductora de ambos personajes femeninos, interpretados por hombres, hacia un varón. De este modo, la obra favorece la línea de la trama que descansa en Sansón en tanto que engaña a las damas al hacerles creer que ha entregado a Borja los mensajes escritos que ellas le envían. Además, evita las subjetivi-

dades que el enfrentamiento físico y verbal entre las damas, sus pretensiones y el santo podrían producir en el espectador.

En relación con este tema, también me parece importante tener en cuenta la edad de los estudiantes. Como arriba se ha dicho, se trataba de individuos, que hoy llamaríamos adolescentes, de alrededor de los 14 años, que en esta obra interpretan no solo a mujeres, sino también a personas adultas, algunas de las cuales, además, avanzan en edad en el curso de los actos de la *Comedia*. Con base en los hechos históricos que refiere la obra, es posible situar los actos primero y segundo en 1539 —en el primer acto la muerte de Isabel en Toledo y el traslado de su cuerpo a Granada, en el segundo el inicio del cargo de Borja como virrey de Cataluña—, y el tercero entre 1550 —año de jubileo en Roma al que asiste Borja— y 1551, fecha de su entrada como novicio a la Compañía de Jesús.²⁵

Se puede concluir entonces que el periodo temporal de la obra, su tiempo extra escénico, corre de 1539 a aproximadamente 1551. Así, Francisco va de los 29 años en el primer acto a los 41 en el tercero y Carlos V de los 39 a los 51; Ignacio de Loyola (1491-1556), quien interviene en el tercer acto, tendría, en 1551, 60 años; De este modo, la representación de la obra en su momento, que de ninguna manera buscaba el realismo, actuada por varones adolescentes que hacen de alegorías y envejecen, es un juego poético, teatral, y, por supuesto, gozoso de alumnos y profesores del colegio. Mediante la exposición pública de los estudiantes en el espectáculo teatral, la Compañía tenía, una vez más, la oportunidad de exhibir con orgullo la formación que recibían los jóvenes, particularmente sus habilidades en el manejo de la voz y el cuerpo y, por qué no, sus capacidades actorales. Podrían encontrar, además, en el ejemplo de la obra, una vía de inspiración de su propia vida espiritual, más allá de cuestiones de género y edad, en una ocasión de júbilo que servía a la Compañía de Jesús novohispana para mostrar a las autoridades su alta posición en el virreinato.

Conclusión

En 2007, Arteaga Martínez publicó “El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión?” En este artículo, el estudioso llama la atención sobre el débil interés que la producción dramática jesuita novohispana ha despertado en los estudiosos de la literatura y la historia mexicanas. Arteaga Martínez señala como obstáculos para la tarea “la deficiente formación de un canon literario novohispano” (80), y que se carezca “de ediciones de textos de la época no sólo accesibles, como son la mayoría, sino también fiables, ano-

tadas, críticas” (81). Hoy el problema sigue vigente, no obstante el meritorio trabajo de investigadores como Johnson, Quiñones Melgoza, Mariscal Hay, Alonso Asenjo, Sainz Bariáin y el mismo Arteaga Martínez, entre otros. Las ediciones disponibles en la actualidad permiten el conocimiento de algunas obras y los acercamientos de los investigadores. Hay, sin embargo, terrenos apenas observados, como los relativos a las condiciones y recursos de la representación teatral, que, particularmente en el caso del teatro promovido por los jesuitas en Nueva España, se ofrecen como un campo de enorme riqueza para los estudios teatrales y no solo literarios de su producción.

Los muy escasos datos localizados sobre aspectos de las representaciones teatrales jesuitas, sumados a la información que es posible inferir de los textos dramáticos, descubren asuntos que permiten contribuir no solo a la mejor comprensión de los mismos textos compuestos para la escena, sino también a trazar con mayor detalle el arte escénico en el virreinato novohispano, cuyo conocimiento aún es incipiente.

Con el presente trabajo deseo contribuir a este conocimiento. La *Comedia* y los pocos datos sobre su representación descubren para el arte escénico, intrínsecamente ligado a la composición de una obra dramática, noticias de peso en relación con los modos de representación teatral en Nueva España. De entre todos ellos el que me parece más significativo es el empleo del *scaene frons* —el arco triunfal empleado en el espectáculo.²⁶ Ciertamente es que ya en 1578, en las fiestas por el traslado de las reliquias sagradas —enviadas a México a los jesuitas por el Papa Gregorio XIII desde la catedral de México a la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo— se dispusieron arcos en donde hubo danzas y representaciones teatrales (ver Mariscal Hay). Conviene subrayar, sin embargo, que, en el caso de la *Comedia*, el arco, sus puertas, la decoración e inscripciones formaron un conjunto escénico concebido muy probablemente como un todo desde el principio del proyecto dramático y teatral. El decorado cumplía entonces con los objetivos del texto dramático y la representación. Durante la función, se ofrecían a la vista y al intelecto imágenes que completaban el discurso escénico y buscaban enorgullecer al virrey y a la Compañía de Jesús. Deseo, por supuesto, que estos apuntes, aporten, en lo posible, a ampliar los saberes sobre los múltiples aspectos de la historia del teatro en México.

Notas

¹ Sobre el viaje del Marqués de Villena a Nueva España y las fiestas por su recibimiento véanse, entre otros, Gutiérrez de Medina, Arrom, Hernández Reyes, Zugasti y Sainz Bariáin.

² En adelante me referiré a la *Comedia de San Francisco de Borja* de esta manera.

³ Véase, Ranher, 77.

⁴ Arteaga Martínez señala: “El 27 de septiembre de 1540, con la bula *Regimini militantes Ecclesiae*, Paulo III aprobó la instauración de la Compañía de Jesús. Más de noventa años después, el 15 de noviembre de 1639, el padre Muzio Vitelleschi, general entonces de la orden, invitó a sus hermanos jesuitas a recordar tal episodio de la manera más solemne posible [...] Para 1640, la Compañía de Jesús celebraba, pues, su primer siglo de vida. Las provincias se organizaron de maneras diferentes para conmemorar el centenario de la fundación: algunas hacen festejos solemnes; otras deciden dar a la prensa un balance de los resultados del trabajo de cien años” (“Niños...” 48).

⁵ Sobre la llegada de los jesuitas a Nueva España, véase Ribadeneyra (144r y v).

⁶ Francisco de Borja y Aragón nació en Gandía (Valencia, España) el 28 de octubre de 1510. Hijo primogénito de Juan de Borja, III Duque de Gandía, y de Juana de Aragón. Por la familia de su padre era bisnieto del Papa Alejandro VI; por la familia de su madre, era bisnieto de Fernando de Aragón, el rey católico, y por lo tanto era sobrino del emperador Carlos V, quien se dirigía a Borja como “Duque primo” (García Hernán, Francisco de... 355). Fue el III General de la Compañía de Jesús, IV duque de Gandía y marqués de Lombay, Grande de España y Virrey de Cataluña. Murió en Roma el 1 de octubre de 1572. Según Ribadeneyra, se le puso el nombre de “Francisco” por voluntad de su madre, devota de San Francisco de Asís (1r y v).

En relación con la vida de Borja, particularmente el momento en que decide dedicarse a la vida religiosa, se escribieron algunas otras piezas teatrales en el Siglo de Oro. Véase Arellano 2010, nota 3, págs. 217-218. Borja frente al cadáver de Isabel de Portugal es motivo de varias obras pictóricas, entre ellas: Cabrera (atribuido), *La conversión de san Francisco de Borja*; Laurens, *La Mort d' Isabel de Portugal ou La Répudiation*; Maella, *San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel*; Matteis, *San Francisco Borgia davanti al corpo della regina Isabella di Castiglia*; Moreno Carbonero, *Conversión del duque de Gandía*; Palomino de Castro y Velasco, *San Francisco de Borja arrodillado ante el cuerpo de la reina Isabel de España antes de incorporarse a la orden de los Jesuitas*; Ricci, *La conversión del Santo Duque de Gandia Francisco de Borja*; Sánchez Perrier, *La conversión del Duque de Gandia*; Vecchia, *La conversione di Francesco Borgia*. Dos obras de Francisco de Goya sobre la vida de Borja, que no aluden al tema antes mencionado, son *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia* y *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*. Ver en la bibliografía los datos sobre las pinturas mencionadas y el artículo de Eminescu sobre las obras de Muttoni, Laurens y Moreno Carbonero.

⁷ En el libro *Tres piezas teatrales del virreinato*, José Juan Arrom es el editor de *Comedia de San Francisco de Borja*.

⁸ Ver Perassi, Hernández Reyes, Luciani y Sainz Bariáin.

⁹ Véase Vázquez, *Historia de la vida del P. Francisco de Borja*.

¹⁰ En 1640, fecha de representación de la comedia, Borja no era todavía un “santo” oficialmente. En este texto, sin embargo, en ocasiones, emplearé esta denominación para referirme a Borja. Es posible que hacia 1623 se hubieran escrito y representado en México otras piezas sobre Borja a partir del proceso por su beatificación. A propósito de este asunto, Arellano informa sobre títulos “[...] de obras teatrales o parateatrales representadas en la beatificación o canonización de Borja cuyo texto no conocemos [...]”, entre ellas: “[...] comedia o comedias de la vida de Francisco de Borja [...], en la [...] Ciudad de México, [en] 1623, en el marco de los festejos por la beatificación de Francisco de Borja, a expensas del Cabildo de la Ciudad de México” (217-18). La beatificación de Borja tuvo lugar el 23 de noviembre de 1624. El papa Clemente X lo canonizó en 1671.

¹¹ Sobre los avatares de este libro facticio, véase Zugasti “Fastos, gastos...”, 485-87.

¹² La *Addicion...* está compuesta por cuatro hojas impresas por ambos lados sin numeración de folios. En adelante cuando me refiera a este texto lo haré con la numeración que le corresponde del uno al cuatro e indicaré si es recto o verso.

¹³ Romero de Terreros, vii. A propósito de la *Addicion...* De Miguel y San José Lera señalan que “Este impreso, junto con otros que se integran en el volumen del *Viage...* (la *Loa famosa, Razón de la fábrica alegórica, Zodiaco regio...*) es atribuido por Uriarte y Lecina al jesuita Matías Bocanegra” (32) y remiten al siguiente texto: José E. Uriarte y Mariano Lecina. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*. Viuda de López del Horno, 1925. Los mismos estudiosos informan sobre Esteban de Aguilar “(nacido en Guadalajara, 1606, profeso en 1624) y autor de varios panegíricos en verso latino y un sermón de título alegórico, *Náutica Sacra y viaje prodigioso*” (49). La edición de De Miguel y San José Lera de *Esposo por enigma* incluye como apéndice el texto de la *Addicion...* Zugasti sugiere que el autor de la *Addicion...* es Gutiérrez de Medina (*Viaje del 487*). En adelante me referiré a este texto como *Addicion...*

¹⁴ En adelante, se indicará con una “r” la cara del frente del número de folio referido, y con una “v” la cara trasera del folio.

¹⁵ Respecto del protocolo de las ceremonias en donde participaban autoridades civiles y eclesiásticas, véase Cañeque.

¹⁶ Apariencia: “Se llama assi la perspectiva de bastidóres con que se visten los theatros de Comédias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones” (*RAE Tomo primero. Que 327*).

En la actividad teatral de la época era común emplear la palabra “representante” para referir lo que hoy llamamos “actor”.

¹⁷ Arco triunfal: “Fábrica magnífica en forma de arco, adornada de estatuas, y baxos relieves á la entrada de las ciudades, ó en algun parage público en honor del vencedor, á quien se habia concedido el triunfo por alguna conquista, ó victoria señalada. Hoy se llaman también así los que se erigen en las entradas públicas de los Príncipes, ó en celebridad de algun notable suceso” (*RAE Tomo primero. A-B 311*).

¹⁸ Deduzco los sitios específicos que menciono basado en el decorado verbal y en las situaciones de carácter histórico que se desarrollan en la obra. Véanse para los casos que refiero las obras de Ribadeneyra y Sandoval.

¹⁹ Bofetón: “En los theatros es una tramóya que se forma siempre en un lado de la facháda para ir al medio: la qual se funda sobre un gorrón ò quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta: y si hai dos bofetónes se mueven como dos medias puertas: en ellos ván las figúras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo qual parece se llamó Bofetón” (*RAE Tomo primero. Que 636-37*).

Tramoya: “Machina, que se usan en las farsas para la representacion propria de algún lance en las comedias, figurandole en el lugar, sitio, ù circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, ò tornos” (*RAE Tomo sexto 320-21*).

²⁰ En la lista de interlocutores, se menciona al “Maestro de Novicios”. Sin embargo, este no aparece a lo largo de la obra. Probablemente se trate del “Rector” de Oñate, no incluido en la lista, y que interviene en el tercer acto.

Paraninfo: “En su riguroso significado es el padrino de las bodas. Comunmente se toma por el que anuncia alguna felicidad” (*RAE reducido 688*).

²¹ Respecto de la frase “entremés en negro”, me inclino a considerar que se habla de una breve obra teatral en la cual participaban personajes de origen africano. Ya que fue una representación teatral con estudiantes del colegio jesuita, posiblemente los representantes estaban maquillados, o con máscaras, de manera que produjeran el efecto de piel oscura.

²² “13. El argumento de las tragedias y comedias, que solamente deben ser latinas y no tenerse sino rarísimas veces, sea sagrado y piadoso; y no se tenga entre los actos nada que no sea latino y decoroso; ni se introduzca personaje o vestido femenino (traducción de Amigó, 32)”. Fuentes Lázaro ofrece una

versión distinta del texto de la *Ratio*... “*nec persona ulla muliebris, vel habitus introducatur*”, y dice “no admitir mujeres en el lugar de la función” (171). Sobre los temas acerca de los personajes femeninos en las obras teatrales y de la negativa a que las mujeres asistieran como espectadoras de representaciones teatrales en colegios de la compañía, Fothergill-Payne explica: “Desde la sede en Roma la Compañía vigilaba la instrucción y regularizaba la producción teatral por medio de la publicación periódica de una *Ratio Studiorum*. En ésta inicialmente se imponían restricciones en cuanto a la frecuencia de las representaciones, se proscribía el uso de la lengua vulgar y la inclusión de papeles femeninos en la obra, al tiempo que se les vedaba a las mujeres la entrada al colegio para presenciar la función. Sin embargo, muchas de estas reglas fueron contravenidas por los colegios mismos. En España se mezclaba el latín con el español y se presentaban historias dramatizadas sobre famosas mujeres romanas o bíblicas, papeles desempeñados con gran éxito por los alumnos” (288).

²³ Véase Cigorondo. En *El esposo por enigma*, representada en 1646, se declara: “Que dedicó y representó el Collegio de S. Pedro y S. Pablo de la Compañía de Jesús [...] con la flor de sus estudiantes [...]” (De Miguel Martínez 105).

²⁴ Al respecto anota Arteaga Martínez: “Hablar de juventud, de niñez o adolescencia en los siglos XVI y XVII, es hablar de etapas con fronteras poco o nada definidas. Lo que se sabe es que alrededor de los 10 o de los 14 años, el entonces niño entraba a un marco social diferente dado que su sexualidad y su soltería se consideraban factores sobre los cuales los adultos debían ejercer una supervisión aún más estricta y continua [...]. En relación con la Compañía de Jesús, el joven parece ser un sujeto puesto bajo la tutela jesuita entre los 9 y 10 años de edad [...]. La visión educativa plasmada en la *Ratio atque Institutio Studiorum* prolongaba la relación con estos jóvenes hasta el momento en que debían asumir la adultez, entendida como ejercicio de la sexualidad o como inserción en el espacio del trabajo y, en el mejor de los casos, más allá, una vez que entraban a formar parte de la misma orden” (*Niños* 51).

Dice Ferrer Valls: “Por otro lado no hay que olvidar que en la tradición de los espectáculos no profesionales, relacionados con los círculos eruditos, colegios y universidades, quienes representaban eran los propios estudiantes, que eran, claro está, varones. Y otro tanto podría decirse de las representaciones religiosas vinculadas al templo. De manera que toda una tradición espectacular hacía natural a los ojos del público de la época el que los hombres pudiesen representar personajes femeninos cuando empiezan a surgir las primeras compañías profesionales” (192).

²⁵ En el segundo acto, Sansón dice que Borja tiene 29 años (295).

²⁶ Sobre este tema puede ser útil Rivera Krakowska.

Obras citadas

Addicion a los festexos que en la Ciudad de Mexico, se hizieron al Marques mi señor, con el particular que le dedicò el Collegio de la Compañia de IESUS. Bernardo Calderon, 1640.

Alonso Asenjo, Julio, ed. “*Tragedia intitulada Oçio*” de Juan de Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI. El Colegio de México, 2006.

Arellano, Ignacio. “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”. *Criticón*, núm. 110, 2010, págs. 217-46.

Arrom, José Juan. “Prólogo a la *Comedia de San Francisco de Borja*”. *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. por José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, págs. 221-36.

- Arteaga Martínez, Alejandro. "El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión?". *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*. Ed. por Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio. El Colegio de México, 2007, págs. 77-102.
- _____. "Niños y adolescentes en el teatro jesuita novohispano". *Pliegos de semiótica y literatura novohispana*. Ed. por Rocío Olivares. Grupo Destiempos, 2015, págs. 48-68.
- Bocanegra, Matías de. "Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España". *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. por José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, págs. 237-379.
- _____. "Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España". *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. V. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Ed. por Elsa Cecilia Frost. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, págs. 40-79.
- Burrieza Sánchez, Javier. "Los jesuitas: de las postrimerías a la muerte ejemplar". *Hispania Sacra*, vol. 61, núm. 124, 2009, págs. 513-44.
- Cabrera, Miguel (atribuido). "La conversión de san Francisco de Borja". *Wikimedia Commons*. commons.wikimedia.org/wiki/File:La_conversi%C3%B3n_de_san_Francisco_de_Borja_-_detail.jpg.
- Cañeque, Alejandro. "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII". *Revista de Indias*, vol. 64, núm. 232, 2004, págs. 609-34.
- Cigorondo, Juan de. *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Ed. por Alejandro Arteaga Martínez y Bonilla Artigas. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016.
- De Miguel Martínez, Emilio y Javier San José Lera. *Teatro colegial en Nueva España. Texto y contexto de "El esposo por enigma" (1646)*. Gráficas Cervantes, 2006.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. 2ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Eminescu, Roxana. "Des cadavres exquis: les représentations de la mort d'Isabelle de Portugal". *Trop c'est trop. Études sur l'excès en littérature*. Ed. por Jacqueline Penjon. Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, págs. 13-27.
- Ferrer Valls, Teresa. "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega". *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9-11 julio 2002)*. Ed. por Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 191-212.
- Fothergill-Payne, Louise. "El teatro en colegios jesuitas". *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Ed. por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Ed. Castalia, 2000, págs. 288-89.

- Fuentes Lázaro, Sara. “‘Un Dios en tramoya’. Influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del Colegio Imperial de Madrid”. *Anales de Historia del Arte*. Vol. Extraordinario, 2011, págs. 167-182.
- García Hernán, Enrique. “Felipe II y Francisco de Borja. Dos vidas unidas por el servicio a la ‘Christianitas’”. *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica: Congreso Internacional. Felipe II (1598-1998). Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998). Tomo III. Inquisición, religión y confesionalismo*. Ed. por José Martínez Millán. Parteluz, 1998, págs. 225-50.
- _____. “Francisco de Borja, virrey de Cataluña, 1539-1543”. *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso Internacional Madrid 3-6 de julio de 2000. Ed. por José Martínez Millán et al. Vol. 2, 2001, págs. 343-60.
- Goya, Francisco de. “San Francisco de Borja despidiéndose de su familia”. *Catedraldevalencia.es*. www.catedraldevalencia.es/recorrido-por-la-catedral05.php.
- _____. “San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo”. *Catedraldevalencia.es*. www.catedraldevalencia.es/recorrido-por-la-catedral05.php.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viage de tierra y mar, feliz por mar, y tierra, que hizo El Excellentissimo señor Marques de Villena mi señor, yendo por Virrey y Capitan General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordoñez: su Almirante Juan de Campos*. Juan Ruyz, 1640.
- _____. *Viaje del marqués de Villena*. Ed. por Manuel Romero de Terreros. Imprenta Universitaria, 1947.
- Hernández Reyes, Dalía. “Comedia de San Francisco de Borja: hagiografía y educación de príncipes”. *La producción simbólica de la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. Ed. por José Pascual Buxó. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, págs. 311-31.
- Iglesias, I. “La escatología que vivió Ignacio de Loyola. Aspectos anticipadores”. *Manresa. Revista de espiritualidad ignaciana*, núm. 68, 1996, págs. 261-86.
- Johnson, Harvey Leroy. *An Edition of “Triunfo de los Santos” with a Consideration of Jesuit Plays in Mexico Before 1650*. U. of Pennsylvania, 1941.
- Laurens, Jean-Paul. “François de Borgia devant le cercueil d’Isabelle de Portugal (épouse de Charles Quint) Laurens Jean-Paul (1838-1921)”. *Wikimedia Commons*. [commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_de_Borgia_devant_le_cercueil_d%27Isabelle_de_Portugal_\(%C3%A9pouse_de_Charles_Quint\)_Laurens_Jean-Paul_\(1838-1921\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_de_Borgia_devant_le_cercueil_d%27Isabelle_de_Portugal_(%C3%A9pouse_de_Charles_Quint)_Laurens_Jean-Paul_(1838-1921).jpg).
- Luciani, Frederick. “The Comedia de San Francisco de Borja (1640): The Mexican Jesuits and the ‘Education of the Prince’”. *Colonial Latin American Review*, vol. 2, núms. 1-2, 1993, págs. 121-41.

- Maella, Mariano Salvador. "San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel". *Catedraldevalencia.es*. www.catedraldevalencia.es/recorrido-por-la-catedral05.php.
- Mariscal Hay, Beatriz, ed. *Carta del Padre Pedro de Morales*. El Colegio de México, 2000.
- Matteis, Paolo de. "San Francesco Borgia davanti al corpo della regina Isabella di Castiglia. (1693)". *Wikimedia Commons*. commons.wikimedia.org/wiki/File:San_francesco_borgiadavanti_al_corpo_della_regina_isabella_di_castiglia_by_paolo_de_matteis.jpg.
- Moreno Carbonero, José. "Conversión del duque de Gandía". *Museo del Prado*, www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/conversion-del-duque-de-gandia/a680e3f5-32f3-45a2-ada6-c8ae5e84da0f.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. "San Francisco de Borja arrodillado ante el cuerpo de la reina Isabel de España antes de incorporarse a la orden de los Jesuitas". *Alamy.es*. www.alamy.es/san-francisco-de-borja-arrodillado-ante-el-cuerpo-de-la-reina-isabel-de-espana-antes-de-incorporarse-a-la-orden-de-los-jesuitas-siglo-xvii-antonio-palomino-001-image184895862.html.
- Perassi, Emilia. *Matías de Bocanegra e la "comedia de santos" nella Nuova Spagna*. Bulzoni, 1996.
- _____. "Arte nuevo de hacer comedias (de santos): Matías de Bocanegra y San Francisco de Borja". *Théâtre et pouvoir. Teatroy poder. (Actes du IV^e Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 8, 9 et 10 octobre 1998)*. Ed. por Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda. Presses Universitaires de Perpignan, 2002, págs. 297-305.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Eds. Encuentro, 1999.
- Pizarro Llorente, Henar. "De Duque de Gandía a santo: la transformación de San Francisco de Borja a través de sus biografías". *Chronica nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, núm. 43, 2017, págs. 53-84.
- Quiñones Melgoza, José, ed. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Ranher, Hugo. *Ignacio de Loyola*. Eds. del Instituto de Ciencias, 1988.
- Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*. 1era. ed. 1599. Trad. Gustavo S. J. Amigó. Antverpiae apud Joan Meursium, 1635.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A. B.* Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

- _____. *Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z.* Imprenta de Francisco del Hierro, 1739.
- _____. *Tomo primero. A-B.* Joaquín Ibarra, 1770.
- _____. *reducido a un tomo para su más fácil uso.* Joaquín Ibarra, 1780.
- Rici, Francisco de. “Francisco Rizi: San Francisco de Borja, 1658”. *es.wikipedia.org*. es.wikipedia.org/wiki/Colegiata_de_San_Isidro#mediaviewer/File:Francisco_Rizi,_San_Francisco_de_Borja.jpg.
- 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.* Casa de P. Madrigal, 1592.
- Rivera Krakowska, Octavio. “El sitio de la representación y el espacio escénico de la *Tragedia intitulada Ocio* de Juan de Cigorondo”. *Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro I: la presencia jesuita.* Ed. por José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G. Universidad Iberoamericana, 2014, págs. 81-108.
- Romero de Terreros, Manuel, ed. “Cristóbal Gutiérrez de Medina”. *Viaje del virrey marqués de Villena.* Imprenta Universitaria, 1947.
- Sánchez Perrier, Emilio. “La conversión del Duque de Gandía”. *Colabora.andaluciayamerica.com*. colabora.andaluciayamerica.com/catalogo/la-conversion-del-duque-de-gandia.
- Sandoval, Fray Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V, Máximo fortíssimo. Por el Maestro don Fray Prudencio de Sandoval su coronista, Obispo de Pamplona. Segunda parte.* Geronymo Verdussen, 1681.
- Sainz Bariáin, Isabel. “La comedia de San Francisco de Borja: un ejemplo del teatro como instrumento político en la compañía de Jesús”. “*Scripta manent*”. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011). Ed. por Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, págs. 381-91.
- _____. *Poder, fasto y teatro: la Comedia de San Francisco de Borja (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo.* Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017.
- Vázquez, Dionisio. *Historia de la vida del P. Francisco de Borja.* Ed. por Santiago La Parra López. CEIC Alfons El Vell-Ajuntament de Gandía, 2011.
- Vecchia, Pietro della. *La conversione di Francesco Borgia [L'Illumination de Saint François Borgia].* *en.wikipedia.org*. en.wikipedia.org/wiki/File:L'Illumination_de_Saint_Fran%c3%a7ois_Borgia-Pietro_Muttoni_della_Vecchia_mg_8227.jpg.
- 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. Monográfico fuentes de lealtad hacia el norte y hacia el sur: México y Estados Unidos*, núm. 37, 2014, págs. 226-39.

_____. “Fastos, gastos y gestos por la entrada del Virrey Marqués de Villena en Nueva España (1640)”. *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Ed. por Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat de València, 2019, págs. 459-507.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Publicación semestral del
Centro de Estudios, Creación y Documentación de las
Artes de la Universidad Veracruzana, México.

Consulta gratuita online: investigacionteatral.uv.mx

Número 18 (octubre 2020 – marzo 2021)

FORO “Artes escénicas en contingencia”

Con textos de Rolf Abderhalden, André Carreira, Óscar Cornago, Jorge Dubatti, Gloria Luz Godínez, Didanwee Kent Trejo, Shaday Larios, Vivian Martínez Tabares, Rubén Ortiz, Elvira Santamaría, Alejandra Serrano, Cecilia Sotres (Las Reinas Chulas) y Margarita Tortajada.

DOSSIER “Archivo y memoria en las artes escénicas”

Reseñas de libros y puestas en escena actuales

Ver las normas editoriales para colaboraciones en
investigacionteatral.uv.mx