La figura de san Francisco de Borja en el teatro jesuítico áureo

Ricardo Enguix
(Kaunas University of Technology)

En recuerdo de los profesores
José Luis Canet Vallés y Julio Alonso Asenjo

1. Introducción

Aunque la Compañía de Jesús había nacido con un marcado espíritu pastoral y una misión clara, la propagación de la fe a través de la predicación, pronto empezó a abrirse a otras labores, como la docencia, y tras la creación del Colegio de Gandía, primera institución académica vinculada a la orden ignaciana, empezaron a proliferar centros regentados por la Compañía, pues, como apuntaba Julio Alonso, el éxito de su metodología pedagógica,[1] en la que se fomentaba el estudio y la práctica literaria y teatral[2] entre los discentes, propició que aumentara la demanda de estos centros educativos por todas partes (54). Red académica que, a finales del XVI, contaba con dos centenares holgados de colegios por todo el mundo.

El resultado de esta concepción positiva del arte escénico será, tal y como sugiere el volumen de espectáculos teatrales o parateatrales vinculados a la Compañía de los que tenemos noticia, una ingente producción dramática que, a pesar de su nutrido número, apenas había despertado el interés de la crítica hasta época reciente. Afortunadamente esta situación ha ido cambiando con el paso del tiempo, recibiendo en las últimas décadas la atención de estudiosos de la talla de Ignacio Elizalde, Julio Alonso Asenjo, Jesús Menéndez Peláez, Cayo González Gutiérrez, Antonio Cortijo Ocaña o Miguel Zugasti, entre otros, que, recogiendo el testigo de los estudios pioneros de García Soriano y del P. Olmedo, han evidenciado la influencia que ejerció la dramaturgia jesuita en la formación de nuestro teatro áureo; labor que resulta especialmente difícil, pues, si tenemos en cuenta el volumen de noticias que han llegado hasta nosotros acerca de este teatro, muy pocos son los testimonios que conservamos.

Nuestro propósito en esta ocasión es centrar la atención en las obras protagonizadas por san Francisco de Borja, pues el otrora marqués de Llombai, duque de Gandía y virrey de Cataluña suponía un ejemplo de humildad y fervor religioso bastante singular en la España del Siglo de Oro, ya que abandonó toda una vida de lujos y opulencias, propia de su estamento social, para abrazar la austeridad religiosa ingresando en la Compañía de Jesús. Por tanto, parece bastante lógico que las plumas ignacianas dedicaran parte de su ingenio a la figura del santo gandiense, pues Francisco les ofrecía un magnífico ejemplo de humildad capaz de inspirar tanto a futuros novicios como a

[1] En opinión de Cayo González (27), la razón de la eficacia del método jesuita radicaba en que "el maestro se preocupaba ante todo del aprovechamiento y aprendizaje del discípulo. No sólo explicaba la lección, sino que también la preguntaba, la hacía repetir de distintas formas; le hacía razonar al alumno, defender, refutar la ciencia estudiada. El maestro no se sentía satisfecho hasta comprobar que el alumno había adquirido la ciencia que él había explicado."

[2] El paso de los miembros fundadores de la Compañía por la Universidad de París debió condicionar la adopción en los colegios jesuitas del *modus parisiensis* y, en consecuencia, la concepción del teatro como instrumento pedagógico, pues el teatro era utilizado en las aulas parisinas como medio de diversión y como ejercicio literario (Lange, 83). Ésta no será la única influencia que reciba la pedagogía jesuita de la metodología parisina, pues tanto la organización jerárquica de los estudios, la división de las clases en decurias o el uso de premios para fomentar la competitividad entre el alumnado serán herencia de los métodos parisinos (Domingo, 40-42).

miembros de la Orden que pudieran sentirse afligidos por las estrecheces de la vida religiosa.

En efecto, San Francisco de Borja fue objeto de una serie de obras dramáticas compuestas durante el siglo XVII de las que tenemos noticia gracias a diversas fuentes documentales; piezas de las que cabe precisar que, aunque principalmente fueron ideadas para ser representadas en las distintas celebraciones organizadas por los jesuitas en honor de la beatificación y canonización de Francisco, acontecimientos que sucedieron en 1624 y 1671 respectivamente (O'Neill y Domínguez, 1611), no tuvieron como motivación exclusiva dichos festejos, [3] pues tenemos constancia de la composición de varias obras vinculadas a otros contextos. Debido al dilatado número de piezas borjianas en el que centraremos nuestra atención, se hace necesario vertebrar nuestro estudio en dos partes, una dedicada a las obras que no han llegado hasta nosotros y otra en la que abordaremos los textos dramáticos inspirados por el santo gandiense que conservamos.

2. Obras perdidas

Tenemos conocimiento de la representación de varias obras inspiradas en la biografía de Francisco de Borja compuestas para celebrar su beatificación; gracias a la relación que ofrece Juan Antonio de la Peña de los festejos que los jesuitas afincados en Madrid organizaron en octubre de 1625 con motivo de dicho acontecimiento, sabemos que se representó en las instalaciones del Colegio Imperial una bilogía dramática protagonizada por el santo: la primera parte se escenificó el viernes día 3[4] ante "su magestad y los señores infantes" (f. 5v) y la segunda, que contó también con la presencia de la reina y la infanta,[5] tuvo lugar al día siguiente. De la Peña, además, aporta datos bastante interesantes acerca de estos espectáculos dramáticos, en especial de la primera parte:

> Fue la comedia excelente, las tramoyas diez y siete y los aparatos admirables. La representación gustosísima por estar a cargo de la nobleza juvenil que se cría en las escuelas de la Compañía; las galas y riquezas de vestidos fueron costosísimas, y huvo personas que gastaron en vestir a sus hijos 500 escudos.[6] El verso fue digno de su autor, que por ser de la Compañía la modestia le venera en silencio" (f. 6r).

Menos generoso es el relator al hablar de la segunda parte de la bilogía, pues tan solo apunta que fue "no menos gustosa que la primera, muy semejante en lo gallardo y lucido", aunque de sus palabras se infiere que la obra era fruto de otro dramaturgo jesuita, pues afirma que era "parto feliz de otro ingenio de la Compañía" (f. 6v).

En Ciudad de México también estaba prevista la representación de una comedia inspirada en las vivencias de Borja sufragada por la localidad a petición de los padres jesuitas para festejar su beatificación, tal y como recogen las actas del Cabildo:

---

[3] A juicio de Palomar, en el Nuevo Mundo debió ser bastante habitual que los jesuitas dramatizaran las vivencias de su tercer general debido a la importancia de la labor de Borja en la expansión de la Compañía por América (52), por lo que de ser cierta esta hipótesis el santo gandiense debió inspirar en el continente americano un caudal dramático bastante considerable del que, lamentablemente, apenas conservamos testimonios.

[4] Según apunta el relator, parece que esta primera parte fue representada de nuevo el lunes día 6 por la tarde: "Este día, porque les tocase a las señoras parte de las comedias, se les representó la una por la tarde" (ff. 7r-7v).

[5] "A este fin vinieron sus magestades rey y reina y sus altezas infantes e infanta a la Compañía" (f. 6v).

[6] El escudo era una moneda que pesaba 3,38 gramos de oro de 22 quilates (Font, 335).

> En la ciudad de México lunes por la mañana quince de setiembre de mil y seiscientos y veinte y cinco años se juntaron á cabildo […] para tratar y resolver y determinar en razan [sic] de lo pedido por los padres de la compañia de jesus y en la celebracion y demostración de regocijo por la canonización [sic] que su santidad hizo en el santo francisco de borja de su relijion y que esta ciudad se sirviese de hacer alguna demostracion de alegria en consideracion de haberlo fecho otras veces en semejantes ocasiones […] la ciudad dijo que atento á eseta [sic] causa es tan justa y obligatoria á hacer demostracion de alegria por beneficio tan gran grande y […] acuerda que el dia de la celebracion del santo se pongan luminarias generales en esta ciudad y en estas casas del cabildo con artificios de fuego y para el dia que señalaren los padres se haga un acto de representacion de comedia de la vida del santo con el ornato y lusimiento que se pueda en la calle de la casa profesa haciendose tablados para la representacion y donde asista su exelencia real audiencia ciudad y religiosos todo lo cual se comete y encarga y nombra por comisario á don fernando carrillo escribano mayor del cabildo y al señor regidor luis pacho á los cuales se les da comision para que por cuenta de los propios y rentas desta ciudad dispongan todo lo referido con todo lucimiento (*Libro veinte y cinco de actas antiguas de Cabildo*, pp. 280-281).

Sin embargo, un acta posterior, fechada el 22 de octubre, da cuenta de la decisión de los susodichos Fernando Carrillo y Luis Pacho de que se representasen dos comedias en vez de una, pues estimaban que en una sola obra no podían dramatizarse las vivencias de Francisco de Borja, dejando constancia también el documento de las desavenencias que esta decisión había suscitado con la compañía de actores profesionales a la que se había encargado la representación:

> Este dia don fernando carrillo comisario de la fiesta de san francisco de Borja dijo que en ejecucion de su comision con acuerdo del señor luis pacho han dispuesto que se hagan dos comedias de la vida del santo para que se representen martes y miercoles por que en una no fue posible recopilarla y que no han hecho concierto con los comediantes por pedir mucho y que por los tablados teatro y vela y apariencias piden cuatrocientos y cincuenta pesos[7] respecto de ser mas tablados que los que se hacen el dia del Santisimo Sacramento y que asi para esto como para las luminarias suplico á la ciudad se sirviese de declarar las cantidades que se daran porque son exesivas las que se piden y es justo se haga con orden desta ciudad todo.
> Y visto por la ciudad acordó se hagan las dichas dos comedias y los comisarios cumplan con la comision que les esta dada consertando las comedias y tablados y lo demas tocante á esta esta [sic] fiesta con el mayor beneficio y ahorro de los propios y el mayordomo cumpla las libranzas (*Libro veinte y cinco de actas antiguas de Cabildo*, p. 292).

Las actas no vuelven a hacer alusión a estas representaciones, aunque a tenor de los datos que se desprenden de ellas pudieron tener lugar los días 28 y 29 de octubre de 1625. Un cuarto de siglo más tarde, el 14 de diciembre de 1650, se escenificó en el limeño Colegio de San Martín, según recoge Lohmann, una pieza protagonizada por Francisco de Borja para agasajar al conde de Salvatierra y a su esposa, cuya puesta en escena fue llevada a cabo por los estudiantes del Colegio de El Callao:

---

[7] El peso era una moneda de plata de 27 gramos (Torres Lázaro, 127).

> En el segundo patio se había instalado el proscenio, y en él, más de cuarenta mancebos del Colegio de Callao representaron un coloquio, santo por el sujeto y decente por la composición, cuya trama era la conversión y heroico proceder de San Francisco de Borja, antes de su ingreso en la Compañía (235).

En cuanto a las piezas protagonizadas por el santo gandiense insertas en festejos con motivo de celebrar su canonización,[8] tenemos constancia de la representación de varias composiciones dramáticas de las que no se han conservado sus textos. Sabemos, gracias a la relación que da cuenta de las celebraciones organizadas por los jesuitas afincados en Granada para festejar este acontecimiento, que los días 1 y 2 de octubre de 1671 se representó, sobre un tablado ubicado en la parte central de la iglesia del colegio que la orden ignaciana regentaba en la localidad, una pieza inspirada en las vivencias del santo; espectáculo dramático del que el anónimo relator da cuenta en los siguientes términos:

> A la tarde se representó un coloquio o comedia simbólica del santo con niños estudiantes de las escuelas. Obra grande, de raro ingenio, traça nueva, verso muy pulido, sentencias agudas y graves que admiraron los mejores ingenios y más versados en la poesía. Diéronle los niños toda el alma que pedía en la representación. Los vestidos fueron luzidísimos, de mucha costa y ostentación, todos nuevos para el caso. Muchos tuvieron duplicados vestidos para los diferentes pasos del acto […] El tablado –que fue de diez varas de largo y seis de ancho[9]– se dispuso de forma que ambas tribunas le cogiesen frente a frente, logrando la vista y el oído por entero todos los papeles y toda la iglesia, que estuvo llena de religiosos, cavalleros y de todos estados de gente, oyó el acto con gusto por estar en medio de la iglesia el tablado […] Viernes 2 de octubre […] se repitió el coloquio, honrándole en las tribunas los señores prebendados y el señor corregidor con los señores veintiquatros. En el coro los señores capellanes reales y mayor concurso de gente que el jueves e igual aplauso (*Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada a su gran padre San Francisco de Borja*, ff. 9v-10r).

Apenas una semana más tarde, los días 7, 9 y 11, se representó en el interior de la iglesia del colegio jesuita ubicado en Marchena, según refiere la historia manuscrita del centro,[10] un "coloquio […] del santo duque, obra muy a propósito de un ingenio de los nuestros" que fue traído de Sevilla (Lozano, 330); pieza segmentada en tres jornadas entre las que se representó "un entremés gracioso, y entre la 2ª y la 3ª un baile muy bien ensayado y ejecutado" (Lozano, 339). Los jesuitas afincados en Cádiz también

[8] Guibovich anota que en los colegios de El Callao y Cuzco se celebró en 1672 la canonización de Francisco de Borja con la representación de varias obras dramáticas, sin especificar la temática de ninguna de ellas ni aportar más datos (39), por lo que al caber la posibilidad de que alguna estuviera protagonizada por el santo estimamos oportunos hacernos eco de la información que ofrece el investigador peruano en esta nota.

[9] La vara castellana equivalía a 0'8359 metros (Romero García, 64), por lo que el escenario medía poco menos de ocho metros y medio de largo y unos cinco metros de ancho.

[10] "Llegó el lunes 5 de octubre que había de dar principio a las fiestas […] Hubo sus regocijos por las tardes: lunes en la tarde sólo procesión y vísperas; martes en la tarde nada; miércoles en la tarde, coloquio; jueves, nada; viernes en la tarde, coloquio; sábado nada, y domingo en la tarde, coloquio" (Lozano, 335-338).

insertaron en los festejos por la canonización del santo gandiense, que tuvieron lugar del 11 al 18 de octubre de dicho año, la representación, según recoge la anónima relación de esta celebración, de "un coloquio de la vida del santo canonizado, muy ingenioso y no menos plausible por las galas tan ricas que ostentaron los niños que le hizieron, haciendo tan al vivo sus papeles que cada uno parecía lo mismo que representava" (f. 5r); pieza que fue escenificada repetidas veces a lo largo del octavario, en concreto las tardes de los días 11, 13, 15 y 17,[11] alternándose, los días que no había representación, con la declamación de "un poema español que oró un niño con mucho aseo en alabanças del santo, acompañándole otros con vistosas danças, torneos, hacha[s] y otras de muy lindo gusto" (f. 5v).

Con el mismo propósito festivo el 18 de enero de 1673 se representó en las instalaciones del colegio que regentaban los jesuitas en Manila, según refiere Sánchez del Castellar en su relación de estos festejos, "una comedia de la vida de San Francisco de Borja, parto del agudísimo ingenio del padre maestro Gerónimo de Ortega[12]" (f. 8r) que, según apunta el relator, gozó de una cuidada escenografía: "Vistiose el teatro, adornando su frontispicio seis agigantados lienzos en que diestro pinzel mintió un magnífico palacio en perspectiva, con tan bien tiradas líneas, que dieron bien en que entretenerse a la admiración" (f. 9r). Este mismo año también tuvo lugar, inserta en las celebraciones destinadas a festejar la consagración de la iglesia del Colegio de Santiago y la canonización del santo gandiense (González Montañés, 253), la representación el 19 de abril de una comedia inspirada en las vivencias de Francisco de Borja cuya escenificación se repitió, según la información que ofrece la carta anua que da cuenta de forma sumaria de estos festejos, los días 20 y 21: "Después de comer, se puso en escena la vida del santo Duque, que fue muy aplaudida. Los dos días siguientes […] volvióse a repetir la representación escénica del día tercero" (Rivera, 544).

Dentro de este apartado estimamos oportuno hacer referencia a la comedia *San Francisco de Borja* compuesta por Antonio Escobar y Mendoza de la que, lamentablemente, no se ha conservado su texto (Elizalde 1961, 149) y la obra de Calderón de la Barca protagonizada por el santo gandiense de la que dan cuenta tanto el propio dramaturgo en la lista de obras que remitió al duque de Veragua y que reprodujo Gaspar Agustín de Lara en su *Obelisco fúnebre*, como el catálogo manuscrito de obras teatrales impresas de Juan Isidro Fajardo, en el que la comedia *San Francisco de Borja* de Calderón figura en el folio 46v;[13] pieza de la que desconocemos con qué propósito fue compuesta, por lo que cabría la posibilidad de que tuviera cierta vinculación con la orden ignaciana.

---

[11] "El martes, tercero día de la octava, y 13 del mismo mes […] por la tarde, con repetidos aplausos, se bolvió a representar el coloquio, para que se combidaron los reverendísimos padres prelados de las sagradas religiones […] Quinto día, jueves 15 de dicho mes […] tuvo por la tarde tercer lucimiento del coloquio, con los aplausos de inumerable concurso […] El día séptimo […] a la tarde al consurso religioso y nobilísimo, que deseaba oír el coloquio, se le satisfiço, dando fin a su representación aqueste día" (*Relación de las fiestas y octavario solemnísimo con que celebró el religiosísimo colegio de la Compañía de Jesús de la nobilísima ciudad de Cádiz la canonización de su glorioso padre y general S. Francisco de* Borja, ff. 5v-6r).

[12] Nacido en Tudela del Duero en 1627, tras ingresar en la Compañía de Jesús en 1641 fue enviado a Filipinas en 1654, donde fue rector del Colegio de San José y falleció en 1683 (Simón Díaz, 274).

[13] En opinión de Coenen la alusión a la obra tanto en el listado del duque de Veragua como en el catálogo de Fajardo confirmaría que la obra existió y que fue compuesta por el dramaturgo madrileño (39).

3. Obras conservadas

De la dramaturgia inspirada por el santo gandiense tan solo conservamos seis textos dramáticos: la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías Bocanegra; *El gran duque de Gandía*, atribuida a Calderón pero compuesta, como se verá en lo sucesivo, por el padre Fomperosa; *El Fénix de España*, de Diego Calleja; *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*, atribuida a Luis de Fuenmayor; *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, de Melchor Fernández de León; y el auto atribuido también a Calderón de *El gran duque de Gandía*. Nómina de textos de la que descartaremos los dos últimos para este estudio, pues su vinculación con la Compañía de Jesús no ha sido demostrada por la crítica.

3.1. La 'Comedia de san Francisco de Borja' de Matías Bocanegra

Disponemos del texto de la *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita por el jesuita novohispano Matías Bocanegra,[14] gracias a la labor del hispanista cubano José Juan Arrom que rescató el texto[15] de entre las páginas de la segunda edición del *Viaje por tierra y mar del marqués de Villena*; pieza que fue compuesta para formar parte de las celebraciones con motivo de la llegada a México del susodicho marqués, don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, como virrey de la Nueva España, y que fue representada en el Colegio de san Pedro y san Pablo el 18 de noviembre de 1640, cuando el virrey visitó la institución (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, f. 1r).

La comedia[16] destaca por presentar una acción muy dinámica, pues el padre Bocanegra adosa a la dramatización de la materia hagiográfica, inspirada de forma bastante fiel en la biografía que Ribadeneyra compuso del santo gandiense,[17] escenas de diversa naturaleza; así, por ejemplo, se teatralizan algunos de los principales hitos biográficos de Borja, como la jura en Granada ante el féretro de Isabel de Portugal y su posterior desengaño, sus labores como virrey de Cataluña, su primer encuentro con san Ignacio de Loyola en Roma o su estancia, previa a su ingreso en la Compañía, en la ermita Oñate por mandato del padre fundador, entreverados con dos subtramas, una de temática amorosa y otra de corte histórico, y con escenas inspiradas en las vivencias de algunas de las personalidades relacionadas con Francisco de Borja, como el pasaje en el que el emperador Carlos I hace partícipe al futuro Felipe II de su intención de abdicar en él para retirarse a Yuste. Escenas que, pese a su diversidad, quedan perfectamente engastadas en la materia hagiográfica que vertebra la composición, pues la figura del santo gandiense las aglutina conformando un todo dramático perfectamente cohesionado.

De hecho, esta cohesión afecta directamente al desarrollo de las intrigas secundarias que se alternan con las vivencias del santo, pues la subtrama amorosa protagonizada por

---

[14] Nacido en Puebla en 1612, se sabe que ingresó en la Compañía en 1628 y que murió en 1668 (Arrom, 79).

[15] A pesar de que, según anota Arrom, había sido publicada en México, en vida del autor, bajo el título de *Comedia de San Francisco de Borja* (81).

[16] Su texto está integrado por 3447 versos –3509 si incluimos en el cómputo la loa inicial– segmentados en tres jornadas que presentan una notable polimetría, pues forman redondillas, romances, sonetos, décimas espinelas, octavas reales o silvas, con un porcentaje de estrofas de procedencia italiana del 20%. Proporción que, si contamos la loa, aumenta hasta un 22%.

[17] Tan solo se permite el padre Bocanegra alguna leve licencia, como representar el nombramiento de Borja como virrey de Cataluña con anterioridad al óbito de Isabel de Portugal o localizar la aparición prodigiosa de la mitra durante la estancia de San Francisco en Oñate.

las cortesanas Belisa y Flora, que porfían entre sí por conquistar a Francisco, confluye en la jornada segunda con la acción centrada en Rocafort,[18] bandolero de noble estirpe que detenta temporalmente el protagonismo de la composición[19] cuya figura permite escenificar las labores de Borja como virrey.

Uno de los elementos que destacan en la pieza del padre Bocanegra es la comicidad, centrada principalmente en Sansón, personaje que hace las veces de gracioso. De hecho, el criado de Borja se ajusta a la perfección con el modelo de donaire prototípico del teatro hagiográfico, pues no solo adereza lo representado en las tablas con sus pullas y comentarios jocosos,[20] sino que, además, acompaña al santo por la senda de la virtud e ingresa también en la Compañía de Jesús; sin embargo, Sansón, anclado en lo material, es incapaz de seguir los rigores de la vida religiosa, por lo que huye de la disciplina jesuita, estableciéndose, en consecuencia, un marcado contrapunto con la figura de su amo, pues Borja, pese a que es un grande de España, es capaz de abandonarlo todo para abrazar la austera vida en religión. También confiere comicidad a lo representado en las tablas el contraste paródico que ofrece el carácter apocado de Sansón en contraposición a las connotaciones bíblicas de su nombre,[21] presente a lo largo de toda la composición, y cuyo punto álgido tiene lugar en el arranque de la segunda jornada, cuando este es apresado por los bandoleros y Rocafort se burla de su manifiesta cobardía, pues el pobre criado llega a maldecir a quien le puso su nombre y a abjurar cómicamente del mismo.[22]

Si bien, como puede observarse, la comedia del padre Bocanegra presenta un gran desarrollo argumental, menor es la presencia de lo maravilloso en ella, por lo que no precisaba de ingenios escenotécnicos muy complejos para ser representada en las tablas. Así, en la aparición de la Virtud en la escena en la que la entidad alegórica se enfrenta dialécticamente con Belisa y Flora para para proteger a Borja de las pretensiones de las

---

[18] Bocanegra, a través de este personaje, introduce en la obra el tema del bandolerismo catalán –mal endémico en Cataluña, como apunta Martín de Riquer (161)– y de la enemistad histórica entre *nyerros* y *cadells*, es decir, los dos bandos que aglutinaron las cuadrillas de bandoleros catalanas –rivalidad que, según Torres, se inició hacia la década de los ochenta del siglo XVI (31). Por tanto, y a pesar de que esta rivalidad no es coetánea a la labor de Borja como virrey de Cataluña, sí lo es toda la problemática relacionada con los bandoleros, ya que, según Reglà, este fenómeno comenzó en la época de Carlos I (150).

[19] Aunque Luciani (126) ya destacaba la excesiva prominencia del bandolero en este acto, Isabel Sainz va un paso más allá al considerar que "se puede observar que el segundo acto está dedicado al bandolero Rocafort y sus andanzas, dejando en segundo plano al propio protagonista" (384).

[20] En nuestra opinión, los comentarios jocosos más significativos de Sansón son los que tienen lugar en la escena en la que Carlos I nombra a Borja marqués, comendador de la Orden de Santiago y virrey, pues frente a las muestras de modestia por parte de Francisco –"Ignoro / mérito en mí a tanta gracia"– destacan las intervenciones de Sansón en las que muestra su materialismo a la vez que pondera la humildad de Borja, pues el criado recomienda socarronamente a su amo que no se levante porque el emperador "se ha picado de modo / que te ha de hacer gran sofí / si le replicas" y "No te levantes barbado / que si te estás otro poco / de rodillas, te hacen papa" (Rojas y Arrom, 256-257).

[21] El nombre del criado viene motivado por la biografía del santo, pues según Ribadeneyra "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" (f. 199v).

[22]
Señor, yo haré penitencia
de este nombre que me cupo
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. (Rojas y Arrom, 292)

cortesanas, media un bofetón según atestiguan las didascalias: "Aparécese en lo alto en un bofetón la Virtud" (Rojas y Arrom, 260). Algo más compleja era la tramoya mediante la que, ya en la jornada tercera, se descuelga una mitra sobre la cabeza del santo;[23] escena en la que también interviene otro ingenio aéreo, pues según evidencia el texto "por una tramoya con música baja al aire un paraninfo", integrado, a lo que parece, por un solo actor, que comunica a Francisco que "quiere Dios pagarte / desde este mundo con darte / el Sumo Pontificado" (Rojas y Arrom, 364), por lo que ambas tramoyas no debían ser muy aparatosas. En el último prodigio que tiene lugar en escena, la aparición que funciona a modo de final apoteósico en la que se ve al santo de rodillas vestido con el hábito de la Compañía de Jesús, también intervienen ingenios de tramoya, pues si bien la aparición del santo tenía lugar, como evidencian las didascalias, mediante una cortina,[24] en la visión aparecen un ángel y la Compañía en sendos bofetones[25] para dar cuenta de la gran labor que ejercerá Francisco al frente de la orden ignaciana.

En cuanto a la escenografía, sabemos que la obra fue representada en un escenario levantado en uno de los patios del Colegio de San Pedro y San Pablo del que, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros una descripción inserta en la primera edición del volumen facticio *Viaje por tierra y mar del marqués de Villena*:

> Difícilmente podía romper camino la guarda para entrar al patio de los estudios, donde estava dispuesto un teatro quadrado […] Estava de frente a compasada proporción erigido un vistoso arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus asumptos y lo hermosos de su pintura a la vista; tenía diez y siete varas de alto, de ancho quinze,[26] en un cuerpo de arquitectura fabricado en obra jónica de tres arcos: uno grande sobre que se fundó la fachada y dos menores a los lados, sobre que se levantaban dos maziços relevados en perspectiva […] Dava remate al architectura sobre la cornisa, en la clave de una media naranja, una tarja en que estava un Jesús, armas de la Compañía, sustentada en los hombros de la Sabiduría y el Zelo; y por los lados sobre los maçiços de los dos arcos las armas de su ex[celencia], estrivando en el un lado sobre los hombros de Minerva y Marte y en el otro sobre los de la Nobleza y Fama […] Levantose esta arquitectura sobre el tablado de la representación, y sus arcos servían de entrada y apariencias a los representantes (*Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús*, ff. 1r-2r).

Descripción que contrasta con la poca información que aporta el texto dramático acerca de los elementos escenográficos presentes en las tablas, pues tan solo se constata la "nube" a la que hicimos alusión en la página anterior y la presencia de dos puertas, a las que también se alude en la *Adición a los festexos* que acabamos de citar; sin embargo, teniendo en cuenta las circunstancias en las que la obra fue representada y su dinámica acción, llena de saltos espaciales y temporales, cabe la posibilidad de que los

[23] "Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza" (Rojas y Arrom, 364); la escenificación de este prodigio supone, tal y como apuntamos en su momento, una licencia dramática, pues si bien se trata de un hecho atestiguado en la biografía de Ribadeneyra, este es cronológicamente anterior a la estancia del santo en Oñate.

[24] "Corren una cortina, aparece el santo de rodillas vestido en traje de la Compañía con un Cristo" (Rojas y Arrom, 373).

[25] "Suena música y aparecen en dos bofetones un ángel y la Compañía" (Rojas y Arrom, 374).

[26] Recuérdese que, como quedó dicho, la vara castellana equivalía a 0'8359 metros, por lo que el escenario medía poco más de catorce metros de alto y unos doce metros y medio de ancho.

jesuitas representaran escenográficamente los distintos emplazamientos por los que transcurre la comedia –el Palacio de Fuensalida, la Capilla Real de Granada, el Colegio Romano, Oñate…– con el fin de contextualizar lo dramatizado.

En lo que respecta al vestuario,[27] este debía ser bastante esmerado, pues por las tablas deambulaban nada menos que varios miembros de la familia imperial y distintas personalidades de alta alcurnia, por lo que los ropajes que vistieran los actores que los interpretaran debían ser lo suficientemente lujosos como para no resultar impropios. Lamentablemente, a este respecto también ofrece pocos datos el texto dramático, pues en las acotaciones solo se constata el tipo de indumentaria que vestían los actores en escena; así, por ejemplo, en el arranque de la comedia se apunta que Sansón va vestido "de lacayo", y que tanto Borja como el emperador salen "de caza" (Rojas y Arrom, 243-246) o, ya en la jornada segunda, que Belisa, aparece "disfrazada de paje" y Sansón "de camino" (Rojas y Arrom, 299-301).

3.2. La comedia 'El gran duque de Gandía'

Antes de abordar el estudio de *El gran duque de Gandía* debemos dar cuenta de las distintas atribuciones que ha recibido la obra desde que fuera descubierta, junto con las piezas menores que la acompañaban, en la biblioteca de un castillo checoslovaco[28] allá por la década de los cincuenta del siglo pasado. Tras el hallazgo, la Academia Checoslovaca de Ciencias encomienda la edición del texto al profesor de la Universidad de Praga Václav Cerny, quien, conociendo la existencia de la obra calderoniana perdida dedicada a la figura del santo gandiense a la que hicimos alusión páginas atrás, no duda en atribuir la autoría del texto a Calderón[29] y ubicar la representación del mismo en el entorno de la Embajada de Austria en Madrid, como obsequio por parte del embajador al rey Carlos II por su décimo aniversario (Elizalde 1981, 122).

Tras la publicación de la obra en 1963 la tesis de Cerny es aceptada mayoritariamente por la crítica;[30] sin embargo, ya en la misma década de los sesenta, aparecen algunas voces críticas con dichos presupuestos, centradas en lo que se refiere al contexto de la representación de la comedia y a la autoría de la misma. El padre Hornedo ubica la pieza, gracias a la loa de la misma, en el entorno de las celebraciones que tuvieron lugar en el Colegio Imperial de Madrid con motivo de la canonización de San Francisco de Borja en agosto de 1671, ya que en la susodicha loa se hace referencia

[27] Para entender la preponderancia que tenía el vestuario en las funciones teatrales jesuitas puede consultarse el artículo de Menéndez Peláez "El vestuario en el teatro jesuítico", del que se da completa referencia bibliográfica en el apartado donde se listan las obras citadas en este trabajo.

[28] En concreto la obra fue encontrada en el castillo de Mladá Vozice, en un manuscrito que formaba parte de la biblioteca de obras españolas de la condesa de Harrach, hija del embajador de Austria que residió en Madrid desde 1673 y que, al volver a su país tras las labores diplomáticas de su padre, se llevó consigo su colección literaria.

[29] Damos cuenta de los argumentos que esgrime Cerny a través de las palabras de Iglesias Feijoo, que resume los razonamientos del crítico checoslovaco para refutar su atribución de la pieza al ingenio de Calderón de la Barca: "Lo único que prueban bastantes de sus afirmaciones es que la comedia se escribió efectivamente en la España del siglo XVII; no demuestran otra cosa las referencias a la existencia de una acción secundaria; a la presencia de un estilo que emplea rasgos cultistas y conceptistas, metáforas, agudezas, imágenes y símbolos; a la introducción de una pareja de gracioso y criada que forma contraste con la acción principal; […] a la incorporación de la música; a la distribución de la versificación o al papel destacado que juegan valores como la honra, la fama, el valor caballeresco o la fe religiosa. Estos no son rasgos típicos de la producción de Calderón, sino algunas de las características que pueden servir para definir todo el teatro español de la época" (482).

[30] Iglesias Feijoo aporta en el artículo que venimos manejando una nómina de estudiosos que daban por buena la tesis de Cerny, de entre la que pueden destacarse a investigadores como Barce, Martino, Olivera Giménez, Rull, Valbuena Prat o Torres Nebrera (478-479).

a "dos sagrados discursos"[31] (p. 22) que se relacionarían con las dos comedias que, según el padre Fomperosa en su obra *Días sagrados y geniales*,[32] celebraron dicha canonización (Elizalde 1981, 123). El argumento de Hornedo no se basa solo en esta supuesta identificación, ya que, además, la obra de Fomperosa ofrece los resúmenes tanto de ambas piezas como de la loa y los sainetes que tuvieron lugar en la representación, ajustándose lo resumido por el jesuita a los textos encontrados en Checoslovaquia y editados por Cerny. Sin embargo, a pesar de haber demostrado documentalmente el padre Hornedo lo errado, al menos en parte, de la tesis del crítico checoslovaco, no solo defiende la autoría de Calderón –a pesar de que en la relación de Fomperosa se insinúa que ambas comedias fueron compuestas por jesuitas[33]– sino que, además, justifica el hecho de que no se explicite en la crónica la autoría calderoniana por petición expresa del poeta.[34]

En cuanto a la supuesta atribución de la obra a Calderón, a pesar de que ya en la década de los sesenta encontramos voces críticas como la de Wilson,[35] Parker y Fox o Whitaker (Iglesias Feijoo, 478-479), quienes cuestionan en parte la atribución calderoniana, no será hasta la década de los ochenta cuando críticos como Wooldridge o Iglesias Feijoo se opongan abiertamente a la tesis autoral de Cerny. Wooldridge realiza un análisis minucioso de los rasgos formales de la obra, y tras compararlos con los elementos presentes en diversas piezas de Calderón de la misma época, llega a la conclusión de que las diferencias que se aprecian entre la obra que nos atañe y la dramaturgia calderoniana no pueden sino apuntar a una más que dudosa atribución de

[31] Las citas de la obra han sido tomadas de la edición de la misma que publicó la editorial Guadarrama en 1969.

[32] Aunque la obra fue publicada bajo la autoría de su hermano Ambrosio, la crónica ha sido atribuida históricamente al padre Fomperosa (Iglesias Feijoo, 488), encargado de la organización de los festejos como prefecto de los estudios del Colegio Imperial (Barrera y Leirado, 162).

[33] En concreto nos referimos a este fragmento: "salieron todos celebrando estos días con singulares elogios de la Compañía y estimaciones de sus ingenios nacidos para todo, con tan religiosa discreción en usar de sus prendas y habilidades, que una vez que escriven comedias, saben predicar y enseñar en ellas sin faltar a las leyes del poema ni al primor de las tablas" (f. 89v). Autoría jesuita apuntada también en los versos finales de *El fénix de España*, tal y como podemos observar en la edición crítica de la obra realizada por Arellano (2012, 163):

> hasta tus hijos escriban
> comedias para mostrarle
> al mundo que están ajenos
> aun de lo que están capaces,
> para que sepan todos los mortales
> cuánto honra Dios a quien procura honrarle.

[34] Nos hacemos eco de las palabras de Iglesias Feijoo a este respecto, aunque teñidas por su refutación de la autoría calderoniana: "Tras aludir a las antiguas relaciones de don Pedro con la Compañía, despliega su argumentación: San Francisco era miembro de la Orden de Santiago, como él; se trataba de una representación en cierto modo palatina, ya que habían de asistir el rey y la reina madre; es posible que incluso recurrieran a ella para convencerle (hipótesis por demás inverosímil); se guardó el secreto que sin duda el autor pidió. Todo lo cual resulta bastante innecesario, pues se dirige a destruir una suposición apresurada de Hartzenbusch, quien creía que la perdida obra de Calderón sobre el tema había de ser anterior a 1651, 'porque después, únicamente trabajó comedias para su Majestad, entre las cuales no hay ninguna de santo', teoría que queda desmentida por la composición de *El Gran Príncipe de Fez*, de 1669, cosa que Hartzenbusch ignoraba, pero que Hornedo conoce, pues cita esta obra y su fecha" (485).

[35] Iglesias Feijoo atribuye a Wilson una reseña anónima publicada en 1965 en el *Times Literary Supplement* en la que, aunque no se rechaza de plano la intervención de Calderón en la obra, se sugiere que pudo haber sido escrita en colaboración (479).

esta comedia a la pluma calderoniana[36] (407). Por otro lado, Iglesias Feijoo, tras dar cuenta de la situación crítica acerca de la autoría de la obra, y basándose en lo referido en los *Días sagrados y geniales*, apunta a que su autor pudiera ser el padre Fomperosa[37] (487).

Llegados a este punto, como ha anotado Ignacio Arellano, la situación no ha variado sustancialmente (2010, 220), por lo que la crítica ha adoptado varias posturas: por un lado encontramos a los estudiosos que defienden la autoría de Calderón, postura que comparten investigadores como Hanrahan o Díaz (Arellano 2010, 218); por otro, encontramos a críticos que, como Salazar (602) o Arellano (2010, 225), se decantan por la autoría del padre Fomperosa; y por último, encontramos una tercera postura crítica, que podríamos considerar como intermedia, en la que solo se cuestiona levemente la autoría calderoniana, como en el caso de Palomar (57).

A tenor de lo expuesto en estas líneas, y tras haber evaluado las distintas hipótesis al respecto, consideramos la atribución de *El gran duque de Gandía* a la pluma calderoniana como dudosa, por lo que nos decantamos, a falta de más datos que puedan adjudicar la paternidad de la obra de forma más fehaciente, por la postura de Iglesias Feijoo de atribuir la obra al ingenio del padre Fomperosa.

Una vez apuntadas las distintas opiniones críticas con respecto de la autoría de la obra, y antes de abordar el estudio de la misma, cabe realizar un breve apunte acerca de la relación binomial[38] que mantienen esta pieza y la comedia *El fénix de España* del padre Calleja, ya que mientras en la primera se aborda la vida de Francisco de Borja hasta su retiro en Oñate, la obra de Calleja arranca con el duque ya convertido en religioso, por lo que, a través de ambas obras, se dramatiza la vida del santo gandiense sin repetir, como manifestaba Fomperosa en los *Días sagrados y geniales*, "caso alguno de la vida del Santo" (f. 87r). Tras haber realizado estas apreciaciones previas, pasemos al estudio de la obra.

La comedia,[39] inspirada en la biografía del santo gandiense compuesta por el padre Juan Eusebio Nieremberg,[40] dramatiza con bastante libertad[41] algunos de los hitos

---

[36] En concreto, en su artículo de 1981 compara *El gran duque de Gandía* con 13 obras. En un estudio posterior amplía su comparativa a 26 piezas obteniendo resultados similares, hecho que lleva al crítico a reafirmarse en sus dudas acerca de la autoría calderoniana (1983, 251).

[37] El investigador coruñés subraya que al conocerse la existencia de una pieza dramática del padre Fomperosa que trataba sobre la vida de San Francisco de Borja, Hartzenbusch la identificó con la obra de Melchor Fernández de León publicada en la *Parte cuarenta y dos de comedias nuevas*; atribución aceptada, en general, por toda la crítica desde entonces creyendo que el padre Fomperosa firmó sus composiciones dramáticas bajo pseudónimo (487). A la mano de Fomperosa se deben varias obras dramáticas como *Vencer a Marte sin Marte* o *El cerco de Viena* (Elizalde 1987, 249).

[38] Carácter que, como apuntamos anteriormente, viene sugerido ya desde la loa misma y que se ve reforzado en los versos finales de la obra:

> Y aquí, discreto auditorio,
> vuestra atención se suspenda
> hasta que Sansón Calvete,
> rapada la cabellera,
> salga en la ermita de Oñate
> donde en pluma más discreta
> el Gran Duque de Gandía
> Fénix de España amanezca. (p. 146)

[39] La composición, incluyendo la loa, sobrepasa holgadamente los tres millares y medio de versos, combinados en diversas estrofas –redondillas, quintillas, romances, décimas espinelas, silvas, octavas reales o sextetos lira– y con un porcentaje de metros de origen transalpino de un 6'2%.

[40] En la jornada tercera de la obra se reproduce de forma casi literal la fórmula de profesión que según el padre Nieremberg empleó Francisco de Borja; hecho que resulta especialmente significativo, pues el

vitales de Francisco previos a su retiro en Oñate siguiendo una estructura similar a la obra que la precede en estas páginas, pues la ordenación de la materia biográfica se articula de forma paralela en las dos piezas: en la primera jornada tiene lugar el nombramiento de Francisco como virrey con anterioridad a la muerte de la emperatriz, óbito que provoca, en ambas, un soliloquio de Borja que cierra dicha jornada y en el que se explicita, aparte del desengaño de lo mundano, la determinación de Francisco de no servir más a señor mortal; la segunda jornada orbita en el ámbito de las labores del santo como virrey, por lo que también se muestra su lucha contra los bandoleros que asolan las tierras catalanas, representados por unos bandidos que, al igual que en la comedia del padre Bocanegra, secuestran al criado de los Borja; y tanto en la pieza que nos ocupa como en la del padre Bocanegra se asiste en la tercera jornada a los retiros, paralelos a su vez, de Borja y el emperador, pues mientras Francisco ingresa en la Compañía de Jesús el monarca manifiesta su deseo de retirarse a Yuste para dedicar lo que le queda de vida a la oración, y al encuentro en Roma entre Francisco de Borja e Ignacio de Loyola.[42]

Lo habitual entre los dramaturgos de la Compañía, tal y como se desprende de los testimonios conservados, es que escenifiquen la materia hagiográfica siguiendo de cerca lo relatado en las fuentes biográficas en las que se inspiran; sin embargo, el padre Fomperosa, debido a las constantes licencias que se permite en su composición, muestra una postura bastante transgresora con esta tendencia, pues los pasajes protagonizados por el santo en *El gran duque de Gandía* o bien conjugan diversos sucesos relacionados con la biografía de Francisco de Borja o, directamente, son fruto de su ingenio. Un buen ejemplo de esta última modalidad lo encontramos en el cuadro en el que, ya en la jornada tercera, Borja pide licencia al emperador para ceder el ducado a su hijo Carlos, pues obvia la intervención de Gaspar de Villalón –que sí dramatiza el padre Bocanegra en su comedia– y hace coincidir al santo y al monarca en Barcelona, emplazamiento en el que el propio Borja le solicita a Carlos I renunciar al ducado para así poder ingresar en la Compañía de Jesús. En cuanto a los pasajes en los que se combinan diversos hitos relacionados con las vivencias del santo gandiense, el más significativo de ellos es, a nuestro juicio, el que tiene lugar en las postrimerías de la segunda jornada, en el que, tras ver Borja en sueños las muertes de su padre y su esposa, se le entrega al virrey una carta procedente de Gandía en la que se le comunica el fallecimiento del duque don

padre Ribadeneyra no recoge esta fórmula en su hagiografía. Por tanto, el padre Fomperosa debió basarse en la biografía del santo gandiense compuesta por Nieremberg.

[41] Las licencias que se permite el padre Fomperosa en su comedia son constantes y están presentes ya en el arranque de la composición, pues en los primeros compases de la obra tiene lugar una escena en la que se celebra la confirmación de la Compañía por el papa Paulo III, hecho acaecido en 1540, mientras que la acción representada en las tablas transcurre hacia 1539, ya que Isabel de Portugal aún no ha fallecido. Quizá las licencias más significativas de la obra estén relacionadas con el jesuita Pedro Fabro, pues el padre Fomperosa hace que este se reúna con Borja mientras aún es virrey –Francisco cesó en su cargo en 1543 (García Hernán, 354)– cuando, en realidad, su primer encuentro no tuvo lugar hasta 1546, poco antes de fallecer el jesuita saboyano, y lo hace aparecer también momentos antes de la graduación de Borja como doctor en Teología, hecho sucedido en 1650 y, por tanto, posterior al óbito del padre Fabro.

[42] Estos paralelismos no han pasado inadvertidos para la crítica, generándose diversas interpretaciones acerca de la motivación de los mismos. Mientras Hanrahan –dando por buena la atribución de Cerny de *El gran duque de Gandía* al ingenio de Calderón– estima que dichas concomitancias se deben a que Calderón, cansado por su avanzada edad, según supone el investigador norteamericano, habría refundido la obra del padre Bocanegra para celebrar la canonización de Borja (1985, 120), Arellano considera que Fomperosa tuvo que conocer necesariamente la obra del jesuita novohispano (2010, 227). Por su parte, Salazar considera que los paralelismos entre ambas piezas se deben a que la comedia perdida de Calderón "debió ser la base hipotextual tanto de la obra encontrada en Checoslovaquia […] como también de la composición de Bocanegra", por lo que la obra de Calderón, en su opinión, debió ser compuesta con motivo de la beatificación del santo gandiense y llevada al Nuevo Mundo por algún jesuita (603-604).

Juan y un criado lo informa de la grave calentura que sufre doña Leonor de Castro, hecho que mueve a Francisco a pedir a Dios por la vida de su esposa y a que se escenifique en las tablas la prodigiosa respuesta que recibe Borja a sus ruegos.[43]

Al igual que sucede con la obra del padre Bocanegra, las vivencias del santo se alternan con dos subtramas amorosas: una protagonizada por dos de los hijos de Francisco, Juan y Carlos, que enconadamente se disputan los amores de Magdalena Centelles; y otra, subsidiaria de la anterior, protagonizada por Sansón, criado de los Borja que hace de gracioso en la comedia, e Inés, sirvienta de doña Magdalena. Cabe destacar en esta composición la gran importancia que concede el dramaturgo a la música, presente en numerosos pasajes, llegando incluso a reflejar en sus versos las dotes corales y compositivas[44] del santo gandiense; componente melódico cuyo culmen tiene lugar, de la mano de la danza, en el sarao de la primera jornada, en el que, según recoge el texto dramático, los actores bailaban en escena.[45]

Por otro lado, la obra se centra en un momento del ciclo vital del santo no caracterizado por sucesos milagrosos, por lo que en ella tan solo tiene lugar la escenificación de un prodigio, el de la voz que, tal y como vimos, advierte a Francisco de la poca conveniencia de dilatar la existencia de su mujer y que no requería de ningún ingenio escenotécnico para ser ejecutado; de hecho la única tramoya que interviene en la representación es empleada en la loa cuando se representa el mito de Ganimedes, pues para escenificar su rapto los jesuitas se valieron, según se desprende de las didascalias, de una tramoya aérea: "Mientras cantan, baja un Águila imperial en un rápido en que arrebata a Ganimedes al cielo que se descubre con los dioses y Júpiter en medio de ellos" (p. 18). Pocos datos aporta el texto dramático acerca de la escenografía con la que fue llevada la comedia a las tablas, tan solo la presencia de una mesa, la utilización de un lienzo para mutaciones rápidas de escena[46] y la existencia del monte

---

[43] MARQUÉS ¡Dios mío! de vuestra mano
mi esperanza el ser conciba
porque liberal reciba
de mi vida el corto aliento
a premiar un rendimiento
en que Leonor quede viva.
[…]
Mas ¡ay! que de vuestra boca
parece que el alma oyó
responder.
UNA VOZ Francisco, yo
de Leonor dejo la vida
a tu arbitrio concedida,
a tu conveniencia no. (p. 103)

[44] El papel de compositor de Borja ya había sido aludido en la jornada primera, cuando doña Leonor atribuye a su marido una de las canciones que se escuchan en los aposentos de la emperatriz; tonada que refuerza la temática de la fugacidad de la existencia del pasaje:

La más noble ascua del prado
que encendió a soplos la aurora,
si a un soplo del cierzo espira,
en su luz lleva su sombra (p. 42)

En cuanto a las capacidades corales de Borja, el padre Nieremberg afirma que "cantava con singular destreza" (p. 23).

[45] "Toman lugares para danzar" (p. 55).

[46] "Mientras canta la música se acuchillan y se van retirando poco a poco Don Carlos y Sansón hasta entrarse, y en acabando se corre una cortina y se descubre el santo como en su retrete, que estará escribiendo en una mesa sobre la cual habrá un crucifijo, y a los pies una calavera" (p. 99).

sobre el que aparecía Ganimedes en la loa;[47] sin embargo, gracias a la relación del evento sabemos que se utilizaron unos "bastidores de encage, escogidos de buena pintura de los que sirven en el Coliseo del Buen Retiro para las fiestas reales", por lo que tanto esta obra como la comedia del padre Calleja contaron con una escenografía acorde con el ilustre público que acudió a sus representaciones, pues aunque, como quedó dicho, no pudieron acudir los monarcas, el respetable estaba conformado "del número más discreto y florido de la corte" (*Días sagrados y geniales*, ff. 86r-86v).

Algo más de detalle ofrece el texto dramático acerca de los ropajes que vestían los actores en escena, pues constata que algunos de ellos iban cambiando de vestuario conforme avanzaba la acción;[48] información que complementa la relación del evento, pues hace alusión a la práctica habitual de que las familias de los intérpretes se hicieran cargo de su vestuario:

> Eran los niños que estavan escogidos para los papeles lo más selecto y primoroso de los estudios, las habilidades tan raras que no tuvo después que suplirlos la edad para pagarlos por deuda de justicia muchas admiraciones. Sus padres tan galantes como devotos del santo y obligados a la Compañía en la educación generosa de sus hijos, con que el querer minutar las galas, los adereços y los otros adornos que vistieron las comedias sería empeçar de nuevo la relación. Baste decir que cada uno de los padres al vestir a su hijo se miró en él a sí con el cuidado de salir airoso y quedar luzido a los ojos de toda la corte[49] (*Días sagrados y geniales*, f. 86r),

3.3. 'El fénix de España', del padre Diego Calleja

La segunda pieza de la bilogía dramática con la que los jesuitas afincados en Madrid celebraron la canonización del santo gandiense, que ha llegado hasta nosotros a través de varios testimonios impresos[50] en los que se adjudica su autoría a "un ingenio de esta corte" identificado tradicionalmente, como evidencia el catálogo de Fajardo, con el padre Diego Calleja[51] (f. 22r), continúa la teatralización de las vivencias de Borja donde las dejó el padre Fomperosa, es decir, con el otrora duque y virrey retirado en Oñate, por lo que la composición se centra en la actividad del santo como religioso. Sin embargo, pese a estar inspirada la pieza en la biografía de Francisco de Borja, pocos son los episodios de su vida que vemos recreados en las tablas, pues la materia hagiográfica se diluye en favor de la escenificación de la trama protagonizada por don Sancho, joven

[47] "se descubre un monte, y cerca de la cumbre el niño Ganimedes" (p. 17). A tenor de la información que ofrece el texto, parece que el fondo del escenario debía estar segmentado en nichos a la usanza de los teatros comerciales.

[48] Ofrecemos algunas calas documentales a este respecto: "Sale el marqués de gala para el sarao" (p. 47) y "Mientras canta la música se levanta el emperador a recibir a la emperatriz que sale con toda la compañía, vestida de gala para el sarao" (p. 54.)

[49] Si tenemos en cuenta que en el Colegio Imperial estudiaban los hijos de las familias más insignes de la Villa y Corte y que el vestuario del que hacían gala los actores en escena era un reflejo de la posición social de la familia a la que pertenecían, podemos hacernos una idea del extremado lujo y boato que debió exhibirse en las tablas.

[50] La pieza fue incluida en la *Parte quarenta y tres de comedias nuevas*, publicada en 1678, e impresa cuatro veces suelta durante el siglo XVIII.

[51] La composición se ajusta a los usos métricos de otras obras de Diego Calleja, como la *Comedia de san Ignacio en París* o *San Francisco Javier, el sol en oriente*: gran empleo del romance, que supone un 81'5% de la obra, y bajo porcentaje de metros de origen italiano, tan solo un 3'6% del total, hecho que, en nuestra opinión, respaldaría la tradicional atribución de la obra al ingenio del padre Calleja.

de ascendencia noble, y Carlos, bandolero catalán amigo suyo,[52] por lo que la santidad de Francisco queda retratada en las tablas, principalmente, por su forma de proceder con ambos y por lo que otros personajes refieren acerca de su virtud en escena.[53]

En cuanto al aparato escénico, si bien varios de los prodigios que tienen lugar en las tablas son representados mediante efectos de tramoya, la comedia no destaca, al menos según la información que aporta el texto dramático, por requerir demasiadas complicaciones técnicas. Entre ellos destaca el milagro de la mitra que desciende sobre la cabeza de San Francisco,[54] prodigio que simboliza la voluntad divina de que sea nombrado prepósito general de la Compañía, y el descenso del ángel que tiene lugar en las postrimerías de la composición;[55] vuelos maravillosos en los que debía intervenir un simple pescante, pues no parece que fuera necesario que mediaran aparatosas tramoyas.

Tampoco aporta muchos datos el texto dramático acerca de la escenografía o del vestuario, tan solo la presencia de un postigo enrejado que es atravesado en las postrimerías de la segunda jornada, del crucifijo ante el que ora el santo momentos antes de que se represente el prodigio de la mitra volante,[56] de mesas y sillas en alguna escena de interior o el empleo de cortinas para mutaciones rápidas,[57] y en lo tocante al atuendo que lucían los actores en escena, solo se aporta información general: de camino, de noche… Sin embargo, como ya apuntamos en el estudio de la composición del padre Fomperosa, sabemos que en la escenificación de la comedia se utilizaron bastidores que se tomaron prestados del Coliseo real y que los actores vestían unos ropajes extremadamente lujosos.

---

[52] Debido al gran desarrollo de la trama, que funciona de hilo conductor de la obra, el santo interviene en poco más de un tercio de la composición protagonizando pasajes que recrean con cierta libertad, cuando no son fruto directamente del ingenio del dramaturgo, algunos episodios de la biografía de Francisco, como su actividad pastoral en Oñate y Valladolid o sus encuentros con Carlos I tras ingresar en la Compañía de Jesús. En cuanto a la fuente en la que se inspiró el padre Calleja, en la comedia se alude el prodigio del crucifijo sangrante que recoge el padre Nieremberg en su hagiografía, por lo que entendemos que este debió ser el texto biográfico del que bebió el dramaturgo alcalaíno.

[53] Así, por ejemplo, de los rigores y el fervor religioso que experimentó el santo en Oñate da cuenta el hermano Marcos, jesuita al que, según recogen las biografías, se le encomendó la tarea de vigilar a Borja para que este no se excediera en sus mortificaciones:

> Desde media noche está
> postrado el pecho por tierra
> orando, hasta que a las cuatro
> la comunidad despierta
> a oración; y otras dos horas
> la prosigue estando en ella
> con fervor de quien la acaba
> y ansias de quien la comienza.
> Sus penitencias son tales
> y tantas que la obediencia
> me ha hecho a mí su superior
> para que se las detenga
> porque no acabe su vida. (Arellano 2012, 59)

[54] "y sobre la cabeza del santo bajará una mitra despacio, al compás de los versos que prosigue diciendo el hermano Marcos" (Arellano 2012, 142).

[55] "Quédase el santo como arrobado, suena música de instrumentos y baja muy despacio por una tramoya un ángel" (Arellano 2012, 159) y "Vuela el ángel con la mayor ligereza que se pueda" (Arellano 2012, 163).

[56] "Córrese la cortina, y descubre el santo en oración delante de un crucifijo que estará adornado y con luces" (Arellano 2012, 142). Entendemos que la función de la iluminación era hacer brillar el crucifijo, que debía estar hecho con metales nobles y tener piedras preciosas engastadas.

[57] "Córrese una cortina y descúbrese don Sancho, sentado a una mesa leyendo en un libro" (Arellano 2012, 131).

3.4. 'Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte'

Con motivo de la canonización del santo gandiense los jesuitas asentados en Sevilla organizaron la representación del coloquio moral *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*,[58] composición[59] de carácter alegórico en la que se entremezclan una serie de discursos de corte moral con diversas exaltaciones de la Compañía, descansando todo ello sobre el andamiaje argumental de la biografía de san Francisco de Borja, pues en ella se asiste a la dramatización del proceso vital que lleva a Borja a ingresar en la orden ignaciana rodeado de unos entes alegóricos que, o bien intentan boicotear dicho proceso –como el Placer o el Mundo– o bien asisten al duque en su camino hacia la santidad.

Se trata de una obra que destaca, dentro del corpus dramático borjiano, por su marcada naturaleza alegórica y por no presentar tramas secundarias que confieran dinamismo a la acción dramatizada en las tablas. Sin embargo, cabe señalar que el dramaturgo se vale del humor para aderezar su composición y contrarrestar el exceso de materia alegórico-hagiográfica; comicidad que viene de la mano del Placer, personaje que presenta una configuración eminentemente jocosa: así, por ejemplo, al ser despreciado por Borja en la primera jornada apunta que "Solo este duque cartujo / trata al Placer con despego" (Mata Induráin 2017, 74) o, al valerse de la música el Demonio y el Mundo para someter al santo en la segunda jornada, apostilla, dando muestra de su necedad, la intencionalidad oculta de sus compañeros.[60]

En cuanto al apartado escenotécnico, el final de la composición destaca por su espectacularidad, pues mientras que un ente demoníaco abandona las tablas entre llamas,[61] en la escena apoteósica final media una estructura a dos alturas con sillas giratorias que es descrita mediante una acotación:

> Acabada de descubrir la apariencia, parecerá en un trono la Iglesia sentada; en una grada más abajo, a su mano izquierda, san Francisco de Borja, y enfrente del santo la Compañía. La silla en que ha de estar la Compañía ha de tener detrás otra silla, en tal disposición que cuando sea menester dé una vuelta y se ponga al lado izquierdo, y pareja con la silla de la Iglesia. Y también la silla de la Iglesia ha de tener otros

[58] La obra ha llegado hasta nosotros a través de dos sueltas, una publicada en Sevilla en 1671 a costa de Pedro de Segura, y otra, sin datos de publicación, alojada en la Biblioteca Nacional de España. Por otro lado, la obra ha sido atribuida tradicionalmente a Luis de Fuenmayor, tal y como recoge Medel del Castillo en su *Índice General* (Hill 1929, 149) o el listado de obras impresas de Fajardo (f. 3r), pues en la portada de la suelta publicada en Sevilla se apunta que fue dada "a la estampa por D. Luis de Fuen Mayor" (f. 1r); sin embargo, según afirma el propio Fuenmayor en la dedicatoria, en realidad era solo un familiar del modesto autor que, debido a su reticencia a publicar la obra, se encargó de llevarla a la imprenta (f. 2v).

[59] La obra presenta, incluyendo la loa, un total de 2708 versos con un porcentaje de metros de origen italiano del 17%. Mata Induráin ofrece un estudio métrico completo de la composición en la introducción de su edición, en concreto entre las páginas 36 y 37.

[60]
> Esta música parece
> a unas que dan en mi tierra
> para entretener la gente,
> mientras que otra no muy buena
> por los tejados arriba
> los escritorios les vuela. (Mata Induráin 2017, 118)

[61] "Salen llamas, y éntrase por la boca de infierno por donde salió" (Mata Induráin 2017, 157). A la espectacular primera aparición del Demonio en escena se hace alusión en el arranque de la segunda jornada: "sale el Demonio por una boca como de infierno echando fuego" (Mata Induráin 2017, 99).

gonces para que dé vuelta y se ponga donde estaba oculta la del santo (Mata Induráin 2017, 151).

Algunas indicaciones más ofrece el texto dramático acerca de la escenografía que requería la representación del diálogo, pues constata la presencia de un monte, desde donde el Desengaño hace su aparición en escena en la loa,[62] y del elemento mediante el que se escenificaba el ingreso de san Francisco en la orden ignaciana, consistente en la representación de la "fachada como de un colegio" (Mata Induráin 2017, 139) que incorporaba una puerta[63] por la que cruza Borja de la mano del Desengaño y la Humildad;[64] elementos cuya presencia parece sugerir que el fondo del escenario estaba segmentado en nichos. En cuanto al vestuario, el texto dramático, como suele ser habitual en las obras que venimos estudiando, no ofrece datos acerca de las galas que lucían los actores en las tablas, por lo que poco más puede apuntarse aparte de que, conociendo la importancia que tenía el vestuario en este tipo de espectáculos y las circunstancias que rodeaban la representación del coloquio, este debió ser harto lujoso.

4. Conclusiones

Tal y como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, las obras inspiradas en la biografía del Santo Duque que conservamos se centran, principalmente, en su conversión, y pocas de ellas representan su actividad como prepósito de la Orden; circunstancia motivada, en nuestra opinión, por el hecho de que para los dramaturgos de la Compañía debía ser más rentable mostrar en el escenario cómo un grande de España fue capaz de dejarlo todo para ingresar en religión. No podemos obviar que los colegios regentados por los jesuitas funcionaban a modo de cantera de futuros miembros de la Compañía, hecho que motivaba que los dramaturgos de la Orden tendieran a centrar sus composiciones en personajes que ofrecieran a su alumnado modelos de virtud a seguir, y Francisco de Borja suponía un potente ejemplo a imitar ante las estrecheces de la vida a las que hacían frente los jesuitas en su día a día.

A modo de colofón nos gustaría destacar que las obras en las que hemos centrado nuestra atención en este trabajo evidencian en su conjunto que el teatro jesuita era algo más que meros ejercicios poéticos de corte académico-pedagógico con escasa calidad literaria como tradicionalmente ha venido opinando la crítica, pues las piezas compuestas por los padres Bocanegra, Fomperosa y Calleja apenas difieren artísticamente de las comedias protagonizadas por santos que se representaban en los teatros comerciales. Además, algunas de ellas destacan incluso por su buena factura literaria, hecho que muestra, a nuestro juicio, que la Compañía contaba con poetas dotados de gran genio poético que, de no haber seguido la llamada divina al ingresar en la orden, bien se hubieran podido ganar la vida como dramaturgos profesionales.

[62] "El Desengaño viene bajando por un montecillo" (Mata Induráin 2017, 53).
[63] "Abre la puerta la Humildad" (Mata Induráin 2017, 139).
[64] "El Desengaño y la Humildad le dan la mano al santo, y se va entrando" (Mata Induráin 2017, 141).

Obras citadas

Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante. [s.l.]: [s.n.], 1674.

Adición a los festexos que en la Ciudad de México se hizieron al marqués mi señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús. Ciudad de México: Bernardo Calderón, 1640.

Alonso Asenjo, Julio. "Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna." *TeatrEsco* 4 (2010): 29-62.

Arellano Ayuso, Ignacio. "El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios." *Criticón* 110 (2010): 217-246.

Arrom, José Juan. "Una desconocida comedia del siglo XVII." *Revista Iberoamericana* 19 (1953): 97-103.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Ribadeneyra, 1860.

Calleja, Diego. *El fénix de España, san Francisco de Borja*. Arellano, Ignacio ed. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

Coenen, Erik. "En los entresijos de una lista de comedias de Calderón." *Revista de Filología Española* 89.1 (2009): 29-56.

Colección de documentos inéditos para la Historia de España, Tomo 51. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1867.

Descripción breve del solemne y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada a su gran padre San Francisco de Borja, grande de España, primer marqués de Lombay, segundo nieto del señor rey D. Fernando el Católico, tercero general de la Compañía de Jesús, quarto duque de Gandía y treze de la Orden de Señor Santiago. Desde el día 27 de setiembre hasta lunes 5 de otubre deste año de 1671 en que le canonizó N. M. S. P. Clemente X a instancia del católico monarca D. Carlos II N. S. Escrita por un devoto del santo y aficionado a la sagrada religión de la Compañía de Jesús. Granada: Francisco de Ochoa, 1671.

Domingo Malvadi, Arantxa. *La producción escénica del padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el Siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Elizalde, Ignacio, *San Francisco Xavier en la literatura española*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1961.

---, "San Ignacio y otros santos jesuitas en Calderón de la Barca." *Hispania Sacra* 33.67 (1981): 117-141.

---, "Aportación de los jesuitas a la literatura española: ensayo bibliográfico". En *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, 1987. 243-254.

Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español o portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Mss. 14706, Biblioteca Nacional de España.

Fernández San Emeterio, Gerardo. *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Fomperosa, Ambrosio, *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de San Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid*. Madrid: Francisco Nieto, 1674.

Font de Villanueva, Cecilia. "Política monetaria y política fiscal en Castilla en el siglo XVII: un siglo de inestabilidades." *Revista de Historia Económica* 23.1 (2005): 329-348.

García Hernán, Enrique. "Francisco de Borja, virrey de Cataluña. 1539-1543." En Manuel Rivero Rodríguez & Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño coord. *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001. II: 343-360.

González Gutiérrez, Cayo. "El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro (I)." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 18 (1993): 7-147.

González Montañés, Julio I. "La *Egloga de Virgine Deipara* y el teatro de los jesuitas en Galicia en la Edad Moderna." *Anuario del Instituto de Loyola* 14 (2007): 247-286.

Guibovich Pérez, Pedro. "A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú." En Ignacio Arellano Ayuso & José Antonio Rodríguez Garrido eds. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2008: 35-50.

Hanrahan, Thomas. "Calderón's man in México: The Mexican Source of *El gran duque de Gandía.*" *Bulletin of the Comediantes* 37.1 (1985): 115-127.

Iglesias Feijoo, Luis. "Sobre la autoría de *El gran duque de Gandía.*" En Luciano García Lorenzo coord. *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Madrid: CSIC, 1983. I: 477-493.

Lange Cruz, Ignacio. *Carisma ignaciano y mística de la educación*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2005.

Libro veinte y cinco de actas antiguas de Cabildo Ciudad de México: Imprenta de El Correo Español, 1907.

Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Estades, 1945.

Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte. Coloquio moral hecho en la fiesta de la canonización del glorioso San Francisco de Borja, de la Compañía de Jesús, por los estudiantes de su Colegio de San Hermenegildo de Sevilla. Mata Induráin, Carlos ed. Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017.

Lozano Navarro, Julián José. *La Compañía de Jesús en el estado de los duques de Arcos: El colegio de Marchena (Siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

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.

Medel del Castillo, Francisco. *Índice general alfabético de todos los títulos de las comedias*. Hill, John ed. *Revue hispanique* 75.167 (1929): 144-304.

Menéndez Peláez, Jesús. "El vestuario en el teatro jesuítico." *Cuadernos de teatro clásico* 13-14 (2000): 139-164.

Nieremberg, Juan Eusebio, *Vida del santo padre, y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús y antes duque quarto de Gandía*. Madrid: María de Quiñones, 1644.

O'neill, Charles E. y Joaquín M. Domínguez. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús.* Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001. 4 vols.

Palomar Verea, María. "Notas sobre dos comedias de la vida de San Francisco de Borja." En Ignacio Arellano Ayuso & José Antonio Rodríguez Garrido eds. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2008: 51-74.

Parte cuarenta y dos de comedias nuevas. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1676.

Peña, Juan Antonio de la. *Elogio del S. P. Francisco de Borja, duque de Gandía, marqués de Lombay, virrey y capitán general de Cataluña, mayordomo mayor de la emperatriz doña Isabel, comendador y treze de la Orden de Santiago, y después humilde y pobre religioso de la Compañía de Jesús y su tercero general. Con relación de las singulares fiestas con que la Compañía de Jesús y señores de la Corte celebraron su gloriosa beatificación*. Madrid: Juan Delgado, 1625.

Reglà, Joan. "El bandolerismo en la Cataluña del Barroco." *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 16 (1966): 149-160.

Ribadeneyra, Pedro de. *Vida del P. Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y después religioso, y tercero General de la Compañía de Jesús*. Madrid: Pedro Madrigal, 1592.

Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1967.

Rivera Vázquez, Evaristo. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Galicia Editorial, 1989.

Rojas Garcidueñas, José y José Juan Arrom. *Tres piezas teatrales del Virreinato*. México: UNAM, 1976.

Romero García, Rafael Eugenio. "Medidas antiguas españolas. Breve compendio de las medidas utilizadas en las diferentes regiones y provincias españolas." *Técnica industrial* 254 (2004): 64-67.

Sainz, Isabel. "La *Comedia de san Francisco de Borja*: un ejemplo del teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús." En Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez eds. *"Scripta manent". Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012: 381-391.

Salazar, Luis Carlos. "La influencia de *La vida es sueño* y de una comedia perdida de Calderón en la obra de Matías de Bocanegra". En Ignacio Arellano ed. *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002, vol. 2: 595-605.

Sánchez del Castellar, José, *Descripción festiva y verdadera relación de las célebres pompas y esmerados aciertos con que la Sagrada Religión de la Compañía de Jesús aplaudió gozosa en estas Philipinas la canonización de su gran padre San Francisco de Borja, y beatificación del beato señor rey don Fernando, y del beato Estanislao Koska de la Compañía*. Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús por Santiago Dimatangso, 1674.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo 16*. Madrid: CSIC, 1994.

Torres, Xavier. *Nyerros i Cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993.

Torres Lázaro, Julio, "La implantación de la moneda en América." *Revista de filología románica* 11-12 (1994-1995): 115-132.

Wooldridge, John B. "Is *El gran duque de Gandía* Calderón's?" *Revista canadiense de estudios hispánicos* 5.3 (1981): 397-411.

---, "Calderón's Use of the Run-on Line: More Evidence against his Authorship of *El gran duque de Gandía.*" *Bulletin of Hispanic Studies* 30.3 (1983): 248-252.