

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Relación de siglas y abreviaturas usadas..... | 13 |
| ESTUDIO INTRODUCTORIO..... | 15 |
| Introducción..... | 19 |
| 1. Construcción crítica y realidad biográfica..... | 20 |
| 2. El título de su obra teatral, su transmisión y cronología posible..... | 84 |
| 2.1. El título de sus obras dramáticas..... | 84 |
| 2.2. La transmisión de los <i>Coloquios espirituales</i> <i>y sacramentales</i> | 90 |
| 2.3. La cronología de sus obras dramáticas..... | 104 |
| 3. Un teatro contrarreformista | 166 |
| 4. La lengua de los « <i>Coloquios</i> » | 196 |
| Bibliografía | 206 |
| | |
| EDICIÓN | 229 |
| Dedicatoria..... | 234 |
| Prólogo al lector | 236 |
| Coloquio I: <i>El Obraje Divino</i> | 247 |
| Coloquio II: <i>Hecho a la jornada que hizo</i> <i>a la China el General Miguel López de Legazpi,</i> <i>cuando se volvió la primera vez de allá a esta</i> <i>Nueva España</i> | 279 |

| | |
|--|-----|
| Coloquio III: <i>A la consagración del Doctor Don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor y Arzobispo desta santa Iglesia Mexicana. Trata del desposorio que entre ella y él contrajeron este día .</i> | 295 |
| Coloquio IV: <i>De los cuatro Doctores de la Iglesia ..</i> | 359 |
| Coloquio V: <i>De los siete fuertes que el virrey Don Martín Enríquez mandó hacer, con guarnición de soldados [...]</i> | 379 |
| Coloquio VI: <i>Que se hizo para el Santísimo Sacramento en la entrada del Conde de Coruña cuando vino por Virrey desta Nueva España</i> | 403 |
| Coloquio VII: <i>De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción</i> | 437 |
| Coloquio VIII: <i>Del Testamento Nuevo que hizo Cristo, Nuestro Bien</i> | 467 |
| Coloquio IX: <i>De la Alhóndiga Divina</i> | 507 |
| <i>Entremés entre dos rufianes</i> | 537 |
| Coloquio X: <i>De la esgrima espiritual</i> | 543 |
| Coloquio XI: <i>De el arrendamiento que hizo el Padre de las Compañas a los labradores de la viña</i> | 589 |
| Coloquio XII: <i>De la batalla naval que el serenísimo Príncipe Don Juan de Austria tuvo con el Turco</i> | 621 |
| Coloquio XIII: <i>Coloquio espiritual de la Pobreza y Riqueza que contienen sobre cuál sea la mejor</i> | 645 |
| Coloquio XIV: <i>De la pestilencia que dio sobre los Naturales de México, y de las diligencias y remedios que el virrey Don Martín Enriquez hizo ..</i> | 675 |

| | |
|--|------------|
| <i>Coloquio XV: En el recibimiento del Excelentísimo Señor Don Luis Velasco, cuando vino por virrey desta Nueva España la primera vez.....</i> | <i>705</i> |
| <i>Coloquio XVI: Del Bosque Divino, donde Dios tiene sus aves y animales</i> | <i>731</i> |

bido extraer todo su interés¹⁵⁶. Por ellas nos enteramos de la identidad de sus padres, del considerable número de parientes suyos afincados, o nacidos ya, en la ciudad de México, de su holgada situación económica y de su generosidad para con sus herederos y allegados, entre otros con su sobrino Pedro Ortiz de Eslava, a quien le envía todas sus obras para que se beneficie del producto de su impresión. Pero sobre todo nos encontramos con un González de Eslava en plenitud de sus facultades mentales, aunque enfermo¹⁵⁷, que repasa los asuntos mundanos con detallismo y minuciosidad, desde un sincero sentimiento cristiano, que se prepara para morir como religioso dentro de la más estricta ortodoxia católica, o —por utilizar sus palabras— para poner su «ányma en carrera de salvación».

2. EL TÍTULO DE SU OBRA TEATRAL, SU TRANSMISIÓN Y CRONOLOGÍA POSIBLE

2.1. El título de sus obras dramáticas

Resulta llamativo el título general con el que nos han llegado sus piezas teatrales: *Coloquios espirituales y sacramentales*. Es una denominación no muy frecuente en la época, pero bastante usual en las piezas teatrales representadas en los colegios jesuitas¹⁵⁸.

¹⁵⁶ A pesar de que Margit Frenk, 2000, pp. 485-502, se hizo eco inmediatamente de la noticia.

¹⁵⁷ Lo aclara él mismo en su testamento, II,1, 1991, pp. 179-180, «estando enfermo del cuerpo y sano de la voluntad, y en muy buen juzzio y entendimiento natural».

¹⁵⁸ García Soriano, 1945, cap. II, «El teatro en los colegios jesuitas», pp. 16-31, recuerda que dichas piezas teatrales formaban parte del ambicioso plan de estudios implantado por los jesuitas y pronto «se hicieron con extraordinaria brillantez y suntuoso aparato escénico» (p. 20).

Como ya hemos visto, esto motivó que Arróniz situara a Eslava en la órbita de la Compañía de Jesús; y quizá por eso también infiriera indebidamente que este «estudió en Alcalá de Henares, la primera escuela jesuita abierta en España»¹⁵⁹, al recordar los dos primeros versos de la «Réplica de Hernán González de Eslava a esta respuesta de Francisco de Terrazas» —«Subjeto a la corrección/ de la iglesia militante»— inserta en «El debate poético sobre la ley de Moisés», y la más o menos fundada suposición de Margit Frenk acerca del origen converso del dramaturgo.

Conviene recordar, por otra parte, que el término coloquio fue frecuente también en la literatura espiritual (los *Coloquios espirituales* que publicó López de Úbeda en 1575 lo demuestran¹⁶⁰) y formó parte esencial de aspectos teatrales o parateatrales en el siglo XVI, desarrollados dentro del «ámbito de la oralidad», como estudió Díez Borque en 1996¹⁶¹. Por otra parte, Eslava cultivó con profusión el *contrafactum* en su poesía religiosa¹⁶², como muestra el considerable número de poemas contrafacteados a lo divino de su segundo libro, explicitados ya en su propio título: *Libro Segundo de las Canciones, Chanzonetas y Villancicos a lo divino*. No tiene nada de extraño por eso que introdujera también este recurso en la composición de sus piezas teatrales; unas veces constituyendo el grueso de la obra teatral, como es el caso de *El Obraje Divino, Del Testamento Nuevo que hizo Cristo nuestro bien, De la Alhóndiga Divina, o De la esgrima espiritual*; otras, integrando en el texto canciones populares o romances a lo divino que incrementaban la espectacularidad de

¹⁵⁹ Arróniz Báez, O., 1998, pp. 12-13 y 29.

¹⁶⁰ López de Úbeda, J., *Coloquios espirituales*, 1575.

¹⁶¹ Díez Borque, 1996, pp. 67-85.

¹⁶² Especialmente en sus romances, como mostró M. Frenk, 1989, p. 61.

la representación¹⁶³. Ejemplos de ello encontramos en las coplas amorosas populares, contrafacteadas a lo divino al comienzo de la segunda jornada del coloquio III y al final de su séptima jornada, o en tres momentos distintos del coloquio XVI. La primera de ellas (2.ª jornada del coloquio III) «Los pastores amadores/ del divino Rabadán/ llamando a los pecadores/ por silbos suspiros dan», es una glosa a lo divino de un conocido cantarcillo¹⁶⁴ popular de tema amoroso, recogido por José María Alín en 1968 y 1991¹⁶⁵: «el pastor que tiene amores/ cuando en el ganado está, / suspiros por silbos da». La segunda canción, que ocupa los versos finales del coloquio III, recrea otra conocida canción popular: «La zagala y el garzón / para en uno son». Fue recogida por José María Alín en 1991 con el n.º 295, por Margit Frenk en 2003 (I, pp. 939-941) y explicitada por Octavio Rivera Krakowska y Edgar García Valencia en su trabajo sobre la música y el canto en los coloquios III y XVI¹⁶⁶. La tercera canción, que Eslava pone en boca del pastor Cuidadoso, «Pajarico que vas a la fuente puesta / bebe y vente, bebe y vente», glosa

¹⁶³ Ya Dámaso Alonso en 1950 (1975, 5.ª ed., pp. 217-305) mostró los numerosos matices que el proceso revistió y la complejidad del mismo en España, con la divinización de obras y la divinización de temas: novelas de caballería, novelas pastoriles, obras de teatro, piezas menores de poesía tradicional, y romances se moralizaron a lo divino. Y Wardropper, B. W., 1958, p. 67, siguiendo la estela de Dámaso Alonso, nos enseñó que la historia de los *contrafacta* «está irremediamente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se compusieron para ser cantados sobre melodías populares». Había, pues, toda una fiebre divinizadora en la actividad literaria del momento, que Eslava utilizó con profusión.

¹⁶⁴ Por esta razón deseché en 2019, pp. 54-55, la afirmación de Othón Arroniz (1998, pp. 12-13) de que el uso de estas coplas por parte de Eslava supusiera necesariamente un indicio claro de su pretendida formación jesuítica, ni mucho menos que estudiara «en Alcalá de Henares, la primera escuela abierta en España» (p. 13).

¹⁶⁵ Alín, J. M.ª, 1968 y 1991, n.º 490, p. 581.

¹⁶⁶ Rivera Karkowska, O., y García Valencia, E., 2021, pp. 733-757.

a lo divino un cantarillo tradicional que se encuentra, entre otros lugares, en el *Cancionero musical de Barcelona, Flor de romances*, de 1597, y en el *Arte de la lengua española*. Fue recogido también por Alín en 1968¹⁶⁷ y por Margit Frenk en 1987 y 2003¹⁶⁸. La cuarta canción, que van cantando los monteros infernales mientras inician la caza de las aves y animales racionales, «Si tantos monteros/ la caza combaten/ por Dios, que la maten», es otra glosa a lo divino del cantarillo de tema amoroso, del que ya Covarrubias aclarara su sentido moral¹⁶⁹ y Margit Frenk estudiara su proyección en la poesía culta y semipopular del siglo XVI¹⁷⁰: «Si tantos halcones/ la garza combaten/ por Dios que la maten». Además, figura como refrán en el libro de Hernán Núñez, de 1555¹⁷¹, de donde posiblemente lo tomó Eslava; y lo recoge Alín, en *El cancionero español de tipo tradicional*¹⁷² y Margit Frenk en el *Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica* y repite en el *Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica*¹⁷³. Y la quinta, verdadero cierre de la cacería infernal, es una recreación contrafacteada del conocidísimo «Romance de la reina Dido a Eneas», que cantan los cazadores infernales llevando las presas que han hecho en la caza del cercado divino (vv.1684-1693):

¹⁶⁷ Alín, 1968, p. 463 con el n.º 253.

¹⁶⁸ Frenk, M., 1987 (2.ª ed.) p. 13; y 2003, I, pp. 56-57.

¹⁶⁹ Cov.: «... Y dice otro cantarillo viejo: «Si tantos monteros/ la garza combaten, / por Dios que la maten.»// En sentido moral, avisa a las damas que se recaten de los servicios extraordinarios de los galanes».

¹⁷⁰ Frenk, M., 6, 1952, pp. 33-56. Recogido posteriormente en 1978, pp. 175-203. Para este punto concreto, p. 181.

¹⁷¹ Núñez, H., *Refranes o prouerbios en romance*, 1555, f. 119 v: «Si tales monteros la garza combaten, por Dios que la maten».

¹⁷² Alín, J. M.ª, 1968, p. 472, n.º 273.

¹⁷³ Frenk, M., 1987 (2.ª ed.), pp. 238-239, y 2003, I, pp. 367-368.

«Por los montes del halago/ se salen a montería/ la Reina Carnal y el Mundo/ con muy gran caballería¹⁷⁴».

Con todo, no creo que la denominación de sus obras como coloquios se deba a ningún interés particular de González de Eslava en llamarlos así; sino más bien a la intervención directa de su editor, Fernando Vello de Bustamante, porque resulta muy extraño que Eslava no usara nunca este vocablo para definir a sus piezas. En ninguna de sus dieciséis obras dramáticas utilizó el término «coloquio», y, si atendemos a las diez que contienen lo o argumento, donde el autor opina sobre sus obras, observamos que en dos de ellas (los coloquios VI y X) no ofrece ninguna palabra para definir las. Y en las otras ocho divide a partes iguales (tres) el verbo «recitar» (en los coloquios I, VII y XI) y el sustantivo «auto» (en los coloquios IX, XIII y XV); usando el nombre común de «obra» en el coloquio XIV, o el término medieval de «representación» en el coloquio V, posiblemente siguiendo aquí el precedente de Sebastián de Horozco¹⁷⁵, y con el mismo sentido que rogen las Actas del Cabildo de México¹⁷⁶ y Covarrubias, mantenido en la actualidad por el *Dic. RAE*. Estos datos parecen subrayar la falta de preocupación de Eslava por clasificar sus piezas teatrales en un momento en el que las fronteras genéricas estaban aún sin delimitar, y, consiguientemente, se nos presenta como un dra-

¹⁷⁴ El original dice: «Por los bosques de Cartago/ salían a montería/ la reina Dido y Eneas/ con muy gran caballería». Fue recogido repetidas veces en diversas ediciones de los Romanceros durante el siglo XVI. Por eso es posible que Eslava lo conociera antes de la edición de *Rosa Gentil*, realizada por Timoneda en 1573 (el romance se encuentra en la p. 381 de la edición facsimilar de 2018, hecha por el Frente de Afirmación Hispanista). Para el lector interesado, le aconsejo el libro clásico de Lida de Malkiel, M.^a R., 1974. También es muy interesante el artículo de González Cañal, R., 44. 1988, pp. 25-54.

¹⁷⁵ Horozco, 1979. Sobre la acepción del término representación en Horozco, véanse las pp. 23-24 de la «Introducción biográfica y crítica» de F. González Ollé.

¹⁷⁶ O'Gorman, E., 1970.

maturgo de una época de transición, donde todavía no se había acuñado genéricamente el término «auto»¹⁷⁷. Esta sensación se refuerza con el hecho de que use indistintamente los vocablos «loa» y «argumento» como equivalentes, y con el modo en que incorpora el entremés al conjunto de sus obras. González de Eslava lo mismo usa del entremés como género dramático autónomo, cual es el caso del denominado *Entremés entre dos rufianes...*, editado antes de empezar el coloquio X, que convierte al entremés en parte esencial del texto dramático, como ocurre en el coloquio VII, con el *Entremés de Diego Moreno y Teresa*, y en el coloquio X, con el *Entremés entre Presunción e Ignorancia*, o que lo incorpora en medio de la obra, como hace con el entremés entre *Los dos fulleros*, *Lope Bodigo y Juan Garabato*, del coloquio VI, o con el entremés de *Ocasión y Espión*, su marido, del coloquio XVI, en medio de la escena dedicada a la puerta del Santísimo Sacramento. Si exceptuamos el *Entremés de Diego Moreno y Teresa*, cuyos personajes reaparecen al final del coloquio, mejor o peor imbricados en la acción dramática del texto, los restantes entremeses se introducen al comienzo o en medio de los coloquios siguiendo la afirmación que Timoneda colocara en el título de su edición de *El deleytoso*, de Lope de Rueda, de que los pasos están para ser puestos al principio o al medio de la comedia¹⁷⁸ y como «escenas episódicas que se interpolan a los acontecimientos de la trama larga» con una doble finalidad: hacer más agradable y vistoso el espectáculo; y permitir un tiempo para que «hubiera un útil intervalo

¹⁷⁷ Quizá convendría plantearse que Eslava sólo utiliza el término 'auto' en los últimos coloquios (1586-1590) porque ello vendría a reforzar la hipótesis de que fue un dramaturgo de transición.

¹⁷⁸ *Compendio llamado el deleytoso en el qual se contienen muchos pasos graciosos del excelente Poeta y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entre medias de Colloquios y comedias*, 1588.

en el desarrollo de la acción»¹⁷⁹. Y todo esto sin tener en cuenta el considerable número de escenas entremesadas existentes en todas sus piezas teatrales, que forman parte de una estructura alternante, que sirve de contrapeso jocoso a sus escenas doctrinales, siguiendo la línea marcada por Sánchez de Badajoz¹⁸⁰ y por Sebastián de Horozco¹⁸¹. Como vemos, los entremeses de Eslava acentúan la sensación de que su obra dramática se encuentra también en un proceso de transición entre la dependencia de la pieza madre y la independencia genérica, como ya señalaran Frida Weber de Kurlat en 1963¹⁸² y Abraham Madroñal en 1999¹⁸³.

2.2. La transmisión de los *Coloquios espirituales y sacramentales*

Un aspecto sobre el que la crítica no ha prestado demasiada atención es el relacionado con la transmisión textual de la obra dramática de González de Eslava, de la que ignoramos casi todo —hechos que la motivaron y condiciones en que llegaron los textos a manos de Vello Bustamante— pese a las palabras que colocara en el prólogo a la edición de 1610. En puridad

¹⁷⁹ Pinto, E. di, 2014, pp. 141-159. Para este punto concreto, p. 149.

¹⁸⁰ Hees, R., 1976, pp. 252-260; y Pérez Priego, M. A., 1985, pp. 65-66: «Lo notable es que esa sólida construcción doctrinal tiene un contrapeso en una abundante dosis de elementos cómicos y jocosos que el dramaturgo incorpora al universo representado» (p. 65).

¹⁸¹ Pérez Priego, M. A., 2003, pp. 371-388. Para este punto concreto, pp. 379-380: «Lo más original y significativo del teatro de Horozco, en definitiva, reside precisamente en este aspecto de haber sabido infundir animación a aquellos argumentos sagrados y contenidos graves, en que inicialmente se inspira, mediante la incorporación a las obras de una gran diversidad de episodios costumbristas y tipos folklóricos de gran colorido local y verosimilitud histórica».

¹⁸² Weber de Kurlat, 1963, p. 15.

¹⁸³ Madroñal, 1999, pp. 137-162. Para este punto concreto, p. 153.

la única que se ha fijado brevemente —y de paso— en este asunto ha sido Margit Frenk, quien ha pasado de pensar en 1989 que «la edición de Bello Bustamante no se basó en una recopilación manuscrita previamente preparada por González de Eslava»¹⁸⁴, a creer en el año 2000 que se apoderó «de los materiales reunidos en libro por el propio poeta» para publicarlos¹⁸⁵.

Los motivos que alega para justificar su cambio de opinión, sacados todos del testamento de González de Eslava, son meramente conjeturales y se derivan de que el dramaturgo legó a su sobrino, Pedro Ortiz de Eslava, «todas mys *Obras de Poesía* y otras qualesquier que tengo escritas, para que las haga ympremyr a su voluntad y se aproveche dellas»¹⁸⁶; y de que Bustamante, amigo y albacea testamentario de Eslava, conocía la existencia de estos escritos. Pero ninguno de estos hechos implica mucho más: ni los escritos cedidos a su sobrino tenían que estar necesariamente recogidos en un tomo manuscrito y preparados para su publicación, como cree Margit Frenk¹⁸⁷; ni del hecho de que Bustamante conociera la existencia del legado literario de González de Eslava se puede desprender que quisiera ocultarlo a los demás (contraviniendo legalmente el deseo de su amigo, explicitado en el testamento) que se apoderara de él y que fingiera haber conseguido de otra manera los escritos que publicó en 1610. Y todo porque a la crítica mexicana le resulta sospechoso que Bustamante no mencionara nunca

¹⁸⁴ M. Frenk, 1989, p. 45.

¹⁸⁵ M. Frenk, 2000, pp. 496-499. Para este punto concreto, p. 498.

¹⁸⁶ H. Maldonado Macías, II, 1991, p. 190.

¹⁸⁷ En realidad, sigue la afirmación de Humberto Maldonado Macías, 1991, p. 190 nota 48, cuando pretende matizar una de las muchas inexactitudes de José Mariano Beristáin: «Por esta razón no debemos confundir estos dos libros con el manuscrito encomendado por González de Eslava a su sobrino Pedro Ortiz de Eslava para su estampa».

su existencia. Es cierto que Frenk admite la posibilidad de que dicha omisión se debiera a una delicadeza del albacea «ante el sobrino que tenía que haberlo publicado»; pero parece desecharla a continuación y preferir la idea de que el agustino «tuviera un poco de pícaro» y de que le disgustara que Pedro Ortiz de Eslava se ocupara de esta empresa editorial hasta el punto de que se apoderara de los originales de González de Eslava para publicarlos.

No se le oculta a Margit Frenk que su discurso está montado sobre una quimera, basada en meras suposiciones sin fundamento alguno¹⁸⁸. Desde luego resulta muy extraño, rayano en lo peregrino, que Catalina de Eslava, hija de Pedro Ortiz de Eslava y sobrina-nieta del autor, avalara con un soneto suyo una edición espuria, que se hubiera realizado violentando los derechos de su propio padre, heredero legítimo del legado literario de Eslava. Eso sin tener en cuenta el carácter del presunto expoliado, por lo que sabemos de genio vivo y muy pleiteador, como para que hubiera consentido pasivamente el saqueo. Por ello pensamos que Pedro Ortiz de Eslava se desentendió pronto de la obra literaria de González de Eslava y nunca pensó seriamente en publicarla, ya que estaba más interesado en obtener cargos dentro de la administración virreinal, que le ofrecieran mayores beneficios —y mayores sinsabores— como el de Comisionado de Juez de

¹⁸⁸ El mero hecho de que Bustamante dedique los *Coloquios espirituales y sacramentales* y *Canciones Diuinas...* al poderoso Fray Juan de Guzmán, Provincial de la orden de los agustinos de Nueva España, debería haber hecho desistir a Margit Frenk de sus peregrinas elucubraciones. Era demasiado importante el personaje, a cuyo amparo se acoge Bello Bustamante, y tan conocidos los autores que intervienen en los «Preliminares» que hubiera sido una temeridad impensable publicar la obra de González de Eslava tras haberse apoderado ilegalmente de sus originales.

Congregación en la provincia de Mixes, que debió de conseguir poco después de la muerte de su tío. Eso, al menos, es lo que parece inferirse de la resolución dada por el virrey Gaspar de Zúñiga el 19 de julio de 1603, ordenando:

... que se le desembarquen y entreguen a Pedro Ortiz de Eslava, los bienes que le embargó el licenciado Manjarrés, alcalde mayor de la villa de San Ildefonso, por excesos que se decía haber cometido en el uso de su comisión de juez de congregación en la provincia de los Mixes¹⁸⁹.

Ocho años después (1611) Pedro Ortiz de Eslava había mejorado definitivamente su estatus social y su situación económica: fue nombrado Corregidor del pueblo de Amoltepec, Ixtalyutla, Teozacoalco¹⁹⁰ y poco más tarde lo encontramos ya instalado en su puesto de corregidor en Teozacoalco y su partido¹⁹¹. En 1618 ascendió, dentro de su posición, a Corregidor del partido de Teutlalco y minas de Tlaulzingo (hoy Tulcingo, en el Estado de Puebla) y su partido¹⁹². Pero pronto debió de abusar de su cargo y extralimitarse en sus actuaciones, cuando un año después recibió una Real Provisión y Carta, conminándole a deponer en su actitud, so pena de la pérdida de su oficio y 200 pesos de multa¹⁹³.

¹⁸⁹ Archivo General de la Nación (desde ahora AGN); AGN, Signatura/ Instituciones Coloniales/ Archivo Histórico de Hacienda, Signatura 949/563, Expediente 562, f. 209r.

¹⁹⁰ AGN, Instituciones Coloniales/ Tierras/ Volumen 2969/18677/ 47/ Expediente 48, ff. 157-158v.

¹⁹¹ AGN, Instituciones Coloniales/ Archivo Histórico de Hacienda (1.ª serie) / Volumen 1414/25233/34/ Expediente 34, f.110.

¹⁹² AGN/ Instituciones Coloniales/ Archivo Histórico de Hacienda (1.ª serie) / Volumen 1424/25243/129, Expediente 129, f.129.

¹⁹³ AGN/ Instituciones Coloniales/ Tierras/ Volumen 2979/18687/32/ Expediente 31, ff. 93r-96r: «... que no tome aves, ni otras granjerías del pueblo, sin previa paga, si no lo hace así sufrirá la pena de la pérdida de su oficio y 200 pesos de multa».

No sabemos más del sobrino del escritor, salvo que en 1599 le debía dinero a su tío y que éste le condonó su deuda «de pesos de oro» en el testamento, y que en 1616 apareció exigiendo a Vello de Bustamante que fundara la «capellanía de myssas» que le había mandado González de Eslava en la cláusula 22 de su testamento, a favor de su sobrino-nieto, y todavía no lo había hecho¹⁹⁴. Ignoramos las razones por las que Vello de Bustamante no había cumplido la manda de su amigo; pero sí sabemos que las rentas de las casas de Necatitlán, con las que había que financiar la capellanía, no estaban disponibles hasta 1603 por decisión de González de Eslava, para que se le diera el montante de esos años de dote a su sobrina nieta, Catalina de Eslava, y que, «passados los dichos quatro años», Vello de Bustamante dedicara estas rentas a la fundación de la capellanía. El problema surgió cuando éste entró en la Orden de San Agustín algo después de la muerte de González de Eslava, y tuvo que someterse a las exigencias de esta Orden para con sus frailes, o novicios. En concreto, una de ellas era que abandonaran todo tipo de negocios extra-conventuales. El 17 de junio de 1603 Bustamante, que se encontraba realizando el primer año de noviciado, debió de sentirse obligado a abandonar el proyecto encomendado por Eslava¹⁹⁵. Además, por esas fechas el joven sobrino-nieto de Eslava, Antonio de Paz y Cuevas, no tenía aún la edad suficiente para ordenarse sacerdote, por lo que no se

¹⁹⁴ Es muy posible que Pedro Ortiz de Eslava exigiera a Bustamante la fundación de dicha capellanía con la intención de lucrarse de ella. Recordemos que Eslava había puesto una salvaguarda en su testamento, para que si su sobrino-nieto, Antonio de Paz y Cuevas, no fuera «nyño de la iglesia», quedara su padre, Pedro Ortiz de Eslava, como patrón de la capellanía.

¹⁹⁵ Como se desprende del documento del AGN, recogido por Maldonado Macías, H., II-1, 1991, p. 181, nota 14.

podía hacer efectiva la manda testamentaria del dramaturgo. Y trece años después (en 1616), cuando volvió a exigir a Bustamante —apoyado por su padre— que le fuera adjudicado el título «de capellán perpetuo» de la fundación, no tenía «siquiera las órdenes menores». De modo que el beneficiado de todo ello bien pudo ser su padre y sobrino de Eslava, Pedro Ortiz de Eslava. En cualquier caso, la capellanía se fundó, como se desprende de los documentos de 1652 que encontramos en el Archivo General de la Nación de México, en los que se nos informa -entre cuestiones más o menos curiosas- de que la capellanía de González de Eslava fue fundada y dotada con quinientos pesos de principal y veinticinco de renta:

... en cada un año impuestos y cargados sobre casas en esta ciudad en el barrio de Necactitlan con cargo de ciertas Misas— que se an de decir en la iglesia de Nuestra Señora de Monserrate que el capellan que lo fuere de dicha capellanía a de tener obligación de decir en dicha iglesia.¹⁹⁶

Así es que no disponemos de argumentos que puedan apoyar la hipótesis de Margit Frenk. Tampoco disponemos de datos para dudar de las palabras de Vello Bustamante sobre su ardua labor en la recopilación y corrección de los textos literarios de Eslava, subrayada exageradamente en casi todos los sonetos de los «Preliminares»¹⁹⁷. Ignoramos también el estado en que se encontraban sus obras dramáticas, pero es evidente que Bustamante se encargó, tanto del título

¹⁹⁶ «Recaudos de la capellanía que fundo Hernando Gonzalez Eslava con 500 pesos de principal», AGN, Instituciones Coloniales/ Bienes Nacionales/ Caja 1800 (2)/ 32938/ 4/ Expediente 6., ff. 11-8v. Para el párrafo transcrito, f.2v.

¹⁹⁷ En concreto el «Soneto al Autor», el «De Fr. Diego Requena», el «De D. Miguel Cuevas», el «De un Autor incógnito», y los dos sonetos «De Fr. Francisco de Aillón».