

EMBLEMÁTICA Y ESPEJO DE PRÍNCIPES EN *LA COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA* DE MATÍAS DE BOCANEGRA

Rossina Leceta Gobitz*

rleceta@ucss.edu.pe

Universidad Católica Sedes Sapientiae

Fecha de recepción: agosto de 2020

Fecha de aceptación: diciembre de 2020

Resumen: el artículo estudia la pieza teatral *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra (1641) en relación con el subgénero del *Espejo de príncipes*. Para ello se empleará un enfoque intertextual con tres textos emblemáticos del periodo a través de tres secciones: una introductoria, una alusiva al gobernante; otra, al tema del desengaño; y una tercera, a lo religioso. Como conclusión

* **Rossina Leceta Gobitz** es licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su área de interés es la narrativa peruana contemporánea. Actualmente es candidata a magíster por la misma universidad con una tesis sobre novela histórica en el Perú.

se pretende establecer la función didáctica de la obra como modelo de buen gobierno para los receptores de la obra en su contexto de producción.

Palabras clave: Matías de Bocanegra, espejo de príncipes, emblemática.

EMBLEMATIC AND ESPEJO DE PRÍNCIPES IN THE *COMEDIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA* BY MATÍAS DE BOCANEGRA

Abstract: The article explores the play *Comedia de San Francisco de Borja* by Matías de Bocanegra in its relation with the *Espejo de príncipes* genre. By this mean, the article uses an intertextual approach with three texts of emblematic literature from the period and it develops in three sections: an introduction, a section dedicated to the sovereign's role, a section about the desengaño and third about the religious conception of the play. The conclusion pretends to establish the didactical function of the play as model of buen gobierno to its original public.

Keywords: Matías de Bocanegra, espejo de príncipes, emblematic.

1. Introducción

En 1640, con motivo de la llegada del nuevo virrey de la Nueva España, don Diego López Pacheco y Bobadilla, marqués de Villena y duque de Escalona, se llevaron a cabo a lo largo del territorio mexicano una serie de festejos que pretendían agasajar al ilustre personaje. Uno de ellos tuvo como eje la representación de una comedia hagiográfica del sacerdote jesuita Matías de Bocanegra, titulada *Comedia de San Francisco de Borja* en el colegio jesuita de la capital novohispana. Un año después, dicha comedia fue impresa en México bajo el nombre de su autor, como consigna Arrom, (1953) su primer editor contemporáneo, en su artículo “Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII” (p. 81). La mencionada pieza teatral será nuestro objeto de estudio en el presente trabajo que busca establecer la relación entre tres textos emblemáticos de la época y el subgénero literario del espejo de príncipes que cultivó la orden jesuita en su teatro escolar.

La obra de Matías de Bocanegra tiene por eje el tránsito del religioso jesuita Francisco de Borja de hombre de corte a la santidad. Dicho tránsito posee una serie de implicancias para el texto, una de las cuales es la representación del buen gobernante dentro de la concepción del príncipe cristiano de la época, el cual se refleja en la figura de Borja. Esta, a su vez, se expresa en un sistema de signos propios del universo cultural del periodo

como es la emblemática. Nuestra propuesta radica en que la pieza de Bocanegra puede leerse en su totalidad como un signo mayor que a su vez está compuesto por otros menores y polisémicos que se reiteran y están dispuestos simétricamente en los tres actos de la obra. Siguiendo la ideas de Cruz (1989, pp. 20-21), sostenemos que la obra funciona como un emblema global que se ordena en el conocimiento del lector/espectador del carácter didáctico de la imagen icónica y la palabra escrita de la literatura emblemática de la época, al tiempo que reconoce en el subgénero de la comedia hagiográfica el mismo carácter ordenador que lo convierte en un emblema en sí mismo. Nuestra lectura, sin embargo, difiere de la de Cruz en que identifica tres fuentes específicas que dado el contexto de producción y representación de la obra podían ser del conocimiento del público espectador de la obra, así como de sus potenciales lectores¹. Una lectura atenta de los mismos permitiría identificar el tema del buen gobierno en su orden temporal y espiritual que era una de las preocupaciones de la Compañía de Jesús a la que pertenecía Bocanegra. En ese sentido, la obra tiene una clara intención didáctica, propia del teatro escolar jesuita.

En numerosos textos del mundo colonial confluye un binomio entre palabra e imagen que requiere de ser decodificado para poder comprender mejor el universo cultural que se encuentra detrás de estas obras. Cruz (1989) explica que entre estos códigos propios del periodo figura la emblemática, un género que alcanzó enorme auge en la Europa de los siglos XVI y XVII, y cuyo origen se remonta a los jeroglíficos egipcios a la vez que recoge el influjo de ciertas obras alegóricas de la época medieval, tales como los bestiarios y herbarios. El emblema posee una base alegórica que refleja la concepción del mundo según la cual todos los elementos de la naturaleza son signos del orden cósmico divino y contienen alguna enseñanza para el ser humano, ya que este contiene una estricta correspondencia con el universo (Cruz, 1989, p.19).

De acuerdo a José Pascual-Buxó el emblema es un texto sincrético que combina imagen icónica y la palabra escrita, o más exactamente, dos textos cuya concurrencia establece una correspondencia entre ellos (como se citó en Cruz, 1989, p.20). Este consta de tres elementos: una figura pictórica, un lema o mote que resume el contenido global y un

¹ Una de las propuestas más interesantes de Cruz (1989, p. 23) es la posibilidad de que el lector/espectador de época pudiera identificar a la figura de Hércules como un emblema pivote de la obra. Sin embargo, ella no clarifica de qué fuente específica puede provenir esta imagen lo que problematiza esta idea. No deja, por ello de ser sugerente la propuesta, sobre todo de una figura como la de Hércules tan cara a la monarquía de los Austrias.

epigrama que define la relación entre ambos, al explicar la composición material del dibujo y extraer una consecuencia aplicable a la vida humana. El epigrama integra los fragmentos alegóricos, pertenecientes a diversos sistemas semióticos, que se combinan en el emblema, y permite fijar el sentido del emblema seleccionando uno entre los múltiples significados posibles. Por ello, el emblema tiene un carácter polisémico.

Una función del género emblemático era la enseñanza de preceptos morales y políticos. Ello era especialmente frecuente entre los emblemistas españoles, la mayor parte de los cuales eran jesuitas. El teatro barroco se servía del emblema pues pretendía escenificar dichos preceptos mediante la combinación del “ejemplo” moralizante y un dibujo. Es importante resaltar que los espectadores de la época eran capaces de decodificar estos códigos, pues a través de la palabra podían representar la imagen a la que esta aludía. Los emblemas en buena cuenta son representaciones de fábulas que podían ser reconocidas por sus espectadores. De este modo, dicha fábula podía ser comprendida por los asistentes a las representaciones (Cruz, 1989, p. 20).

La Compañía de Jesús hizo uso frecuente del teatro para fines tanto pedagógicos como políticos que muchas veces se entremezclaban, pues sus representaciones podían estar dirigidas a un público escolar, como también podían hacerlo en el contexto del recibimiento de autoridades, como es el caso de esta comedia. De acuerdo con Luciani (1993), la *Comedia de San Francisco de Borja* se puso en escena en el Colegio de San Pedro y San Pablo en 1640 con motivo de la instalación del nuevo virrey marqués de Villena. La elección del tema no fue casual: Villena ostentaba los mismos títulos que el protagonista de la obra y por otro lado, este fue el tercer general de la orden, el mismo que autorizó su introducción en el Nuevo Mundo. De este modo el elogio al virrey se aunaba con glorificación a la orden ignaciana, estableciendo una negociación entre el poder secular y el religioso (Luciani, 1993, p.122). El didactismo de la pieza se vinculaba con otro género frecuente en la época: el Espejo de príncipes. Este subgénero de contenido político buscaba mediante ejemplos moralizantes instruir a los miembros de la élite para orientar su comportamiento, adecuándolo a su elevada condición. La vocación didáctica y la agenda política de la Compañía de Jesús se orientaban a que su teatro sirviera tanto de entretenimiento como de edificación de las élites, a cuyos miembros se buscaba instruir en la virtudes del príncipe cristiano a través de vidas ejemplares con “énfasis en el momento de conversión de dichas vidas” (Luciani, 1993, p.124) como es el caso de San Francisco de Borja. Como consigna Sainz Bariáin (2011, p. 384), Bocanegra tomó el argumento de su pieza teatral de una biografía escrita

por el jesuita Pedro de Rivadeneira, el mismo autor de un tratado de educación para el príncipe cristiano. En ese sentido, la obra tiene una clara función: proponer un modelo de gobernante al virrey basado en la santidad, pero esta no estaría desligada del mundo, sino que asume las responsabilidades inherentes a este y las aplica como fórmula de gobierno del príncipe cristiano.

2. El espejo del rey

Como hemos mencionado anteriormente, la propuesta de trabajo se centrará en estudiar a los distintos emblemas que se pueden rastrear en el texto a fin de configurar el significado del mismo. Para el presente trabajo, nos hemos centrado en tres libros de emblemas disponibles². El primero de ellos es *Emblemas* de Andrea Alciato de 1549, el segundo es *La Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias Antigüeda-des, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres* de 1615 de Diego López y el tercero es *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco de 1610. Todos estos libros datan de un periodo previo a la composición de la comedia y dada su difusión en el ámbito hispánico podían ser de conocimiento de Bocanegra al momento de su escritura, así como por parte de los espectadores y lectores potenciales de su obra.

El primer acto marca el planteamiento del conflicto de la obra, y lo hace desde el inicio de la misma con un emblema. La obra se abre con una escena de caza, pasatiempo de la aristocracia, de la que participan Borja, el emperador y Sansón. Están cazando grullas y este animal como lo consigna Sebastián de Covarrubias en *Ego Dormio Cor Meum Vigilat* (“Yo duermo, mi corazón está en vela”) representa la dualidad entre la vida activa y la vida contemplativa. En la imagen, el ave enseña el corazón, simbolizando a ambas. Resulta necesario poner una al servicio de la otra alternativamente, pues las dos encaminan a la bienaventuranza. El tema central de la obra, el equilibrio entre la vida mundana y religiosa es puesta de relieve en el acuerdo al que deben llegar ambas (Covarrubias Horozco, 1610, p. 192). El inicio de la obra contiene ya su resolución, pues la santidad de Borja tendrá un carácter pragmático, ajeno a la espectacularidad del milagro y centrado más bien en las tareas cotidianas que rigen el gobierno del buen príncipe cristiano.

² Los tres libros de emblemas que hemos consultado se encuentran en el portal de Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica.

En tanto que espejo de príncipes, la *Comedia de San Francisco de Borja* debe aludir al gobernante y para ello, Bocanegra se sirve de una rica iconografía. En este primer acto, los personajes que ejercen el gobierno son Borja y el emperador Carlos V, quienes están vinculados por su origen noble, sus sentimientos elevados y una estrecha amistad que el soberano le dispensa al futuro santo. Su primer diálogo refiere a la naturaleza y dificultades del buen gobierno. Para Borja “el poder de los reyes aun en los aires establece leyes” (p. 247) mientras que el emperador acota que “más fácil que hombres se gobiernan fieras”. El hombre aparece representado como soberano de las bestias, aunque su gobierno entraña enormes dificultades. También en este primer momento de la pieza, el tema del poder aparece problematizado en tanto que las actitudes de Borja y el emperador empiezan a bifurcarse. El emperador se muestra ya abrumado por el ejercicio del poder, el cual lo llevará más adelante a dejar la corona para retirarse a un monasterio; mientras que para Borja este es el punto de inicio de una carrera que lo conducirá a ser general de la Compañía de Jesús.

Un ícono de los *Emblemas Morales* nos servirá para clarificar la identificación del soberano con el sol. De acuerdo con Sainz Bariáin (2011, p. 338), existe una metáfora entre el rey y el sol, pues el astro se asocia a lo divino, ya que da calor y vida y su ausencia se asocia a lo negativo del gobierno. En *Imperium Reflexum* (“Reflejo del imperio”) un espejo refleja los rayos del sol produciendo un pequeño fuego allí donde estos se proyectan. El emblema también constituye una advertencia contra los malos validos que desvirtúan el poder real. (Covarrubias Horozco, 1610, p. 269) El emperador ocupa el lugar del sol y Borja, quien tiene su privanza, gira en torno a su órbita. Ambos personajes tienen una relación especular cuyo desarrollo será posible advertir en los siguientes actos. “Tu sombra soy, y tus pisadas sigo” le dice el futuro jesuita al soberano poco antes de abandonar la escena (Bocanegra, 1976, p. 250). De acuerdo a la metáfora solar, Francisco de Borja se circunscribe a lugar de la sombra del astro omnipotente que es el rey, pero seguirá sus huellas (“pisadas”) llegando a sobrepasarlas desde la santidad.

Una segunda relación de la misma naturaleza es la que establecen sus respectivas esposas: doña Leonor y la emperatriz, Isabel de Portugal. Esta distingue con su favor a la esposa de Borja desde su llegada de Portugal y le asigna por esposo al más noble caballero de la corte, que no puede ser otro que Borja. Leonor es un simulacro de la emperatriz y reproduce los atributos singulares de su señora como son la nobleza y la belleza.

EMPERATRIZ. Leonor, te quiero y te estimo;
mis bienes te son tan propios,
que pudiera vacilar
el pensamiento, dudoso,
si eres tú la Emperatriz
o si yo en ti me transformo
(Bocanegra, 1976, p. 251)

Pero al igual que en el caso de Borja y el emperador, la actitud frente a la muerte de ambas mujeres va a diferir. Mientras la emperatriz se aterra ante la idea de la destrucción de su belleza y la corrupción de la muerte, Leonor de Castro actuará más adelante con serenidad y resignación cristiana. En este punto observamos que la esposa de Francisco de Borja sobrepasa en este aspecto a su señora, como su esposo lo hace con el propio emperador. En esta caracterización también se advierten las profundas simetrías de la obra. El encuentro entre la emperatriz y su dama de honor da paso al primer presagio de muerte con el relato del sueño con la Parca. Átropos cortando el hilo de la vida es una imagen clásica, presente en el universo cultural de Bocanegra. La visión de la decadencia del cuerpo se replica en un retrato a la inversa plagado de imágenes vinculadas a lo mustio: “color pálido”, “respiración pausada” “potencias medio muertas” (p. 254) son los términos que describen la próxima desaparición de Isabel de Portugal. En un juego de contrastes, la desvaída emperatriz se distancia semánticamente del emperador que es “planeta luminoso” y “humano sol” hasta desaparecer (Bocanegra, 1976, p. 255).

El universo femenino de la obra se completa con dos personajes alegóricos: Flora y Belisa. Si la emperatriz es la encarnación de los atributos regios en la mujer y Leonor de Castro, la resignación cristiana, Flora y Belisa representan respectivamente la hermosura y la vanidad, lo transitorio y vano de los placeres de la vida mundana. Sus infructuosos intentos de conquista a Borja no solo refuerzan la virtud de este, sino que establecen una diferenciación con los otros personajes femeninos de la pieza, cuya pasividad se opone a la agencia de las segundas. De hecho, el significante “Flora” establece vínculos con emblemas asociados a flores como la rosa. En los *Emblemas Morales*, la imagen *Brevis Usus In Illo* (“Breve vida hay en él”) representa a una serpiente -el ouroboros- que se muerde la cola, rodeando con el círculo que describe a una rosa. El epigrama reza:

La beldad, la hermosura y lozanía,/ de la más linda dama es de manera,/ que como el prado pierde su alegría,/ en pasando la dulce primavera;/ y como rosa alegre y fresca hoy día,/ mañana es fuerza que marchita muera./ Loco es, y no tiene entendimiento,/ quien pone en cosa frágil su contento. (Covarrubias Horozco, 1610, p. 103)

La rosa muestra la polivalencia de su significado, puesto que por un lado, representa la potencia de la belleza femenina y su capacidad de seducción; pero por otro lado, la fugacidad de la misma y, por ende, a la muerte que es la anulación del ser. En el mundo de la comedia, la sensualidad femenina o es objeto de sanción (como es el caso de Flora y Belisa) o está asociada a la presencia de la muerte (como ocurre con la emperatriz y doña Leonor de Castro, posiblemente porque el deseo que provoca la belleza representaría una amenaza para la virtud del santo.

La muerte de la emperatriz es, sin duda, el punto de inflexión de la obra. Tanto para Borja como para el emperador, el deceso de Isabel de Portugal marca un cambio en su accionar y su desarrollo como personajes. El carácter solar del emperador se verá empañado por la presencia de la muerte de su esposa

BORJA. Suspenso quedó, suspenso
 el sol de los hombres, Carlos
 de su eclíptica en el medio
 porque el menguar de su luna
 fué eclipse a sus lucimientos
(Bocanegra, p. 270)

Se abre un segundo punto de distanciamiento entre el emperador y Borja: mientras el primero se hunde en la melancolía que lo conducirá finalmente a abdicar, Borja pese al impacto sufrido, deberá cumplir con el encargo de su señor asumiendo un rol más activo. El mencionado encargo consistía en certificar que el cuerpo que se encontraba en la caja en Granada era el de la emperatriz. La terrible impresión que deja en Borja la vista del cadáver representa el momento de la conversión del personaje, quien en un largo parlamento repara en la fugacidad de la belleza y la futilidad del poder. En este confluyen dos emblemas alusivos a la muerte que guardan estrechas similitudes. El primero corresponde a Alciato. Con el mote “De la que murió antes de tiempo”, la iconografía muestra a la Muerte, representada

como un esqueleto con sus largos cabellos al viento, semicubierto por un delgado paño, entregando sus flechas a Cupido que, representado como niño desnudo, con arco y carcaj, yace ante la primera tumbado de espaldas y con gesto asustado. Cerca de ambas figuras aparece muerta una mujer joven. El epigrama señala: “Di, Muerte, ¿por qué al tierno Amor engañas?/ ¿Por aventura es porque con tus flechas/ mate, pensando ejercitar sus mañas?” (1549, p. 98). El otro emblema corresponde a *La Declaración de los emblemas de Alciato*, específicamente el número 154, que reza *In Formosam Fato Praeretam* (“La hermosa que murió antes de tiempo”). En el texto de López (1615, p. 354) se aprecia algo muy similar al anterior con la diferencia de que la figura de Muerte, representada como un esqueleto con sus largos cabellos al viento y semicubierto con un manto, se arroja sobre un personaje anciano semidesnudo y de largas barbas. Es evidente que la cercanía de la joven hermosa y la muerte en los emblemas está presente en la escena en que se descubre el cadáver y en la que Borja exclama: “La Emperatriz hermosa era,/ y ahora una desnuda calavera” (Bocanegra, 1976, p. 285). Este es el momento del desengaño y la toma de conciencia de la futilidad de vida y la fugacidad de la belleza. Asimismo, la presencia de cupido en los emblemas insinúa un principio de atracción hacia la emperatriz, que está velado en la obra, pero que podría explicar la reacción de Borja tras la contemplación de su cuerpo. En todo caso, el efecto que se produce en el protagonista es el de un profundo impacto que lo hace tomar la decisión de “No más servir señor que se me muera” (Bocanegra, p. 286). A partir de este momento, Borja empezará un proceso de renuncia a las pompas de la vida de corte que lo conducirán a la santidad.

3. Espejos del desengaño

El segundo acto se centra en como en el anterior en dos reflejos especulares. El primero concierne a la figura del gobernante, este caso de Borja como virrey de Cataluña y su reverso degradado, el bandido Rocafort. Por otro lado, está Leonor de Castro y el presagio de su muerte que reproduce el de la Emperatriz aunque difiere por su actitud del de esta. En el primer aspecto, el buen (o mal) gobierno está explicitado a través de dos imágenes. La primera es la referida a Faetón y que está asociada a Rocafort, este noble devenido en bandido, producto de su educación relajada como él mismo lo explica. El aspecto de la educación apropiada o no es relevante, pues los jesuitas estaban vinculados a labores pedagógicas y Rocafort es justamente una muestra de las consecuencias de una educación que se aleja de los principios cristianos y que deja vía libre a los impulsos desordenados.

Nuevamente un emblema encarna este principio de vano príncipe. Este corresponde a Alciato con el mote “Contra los vanos príncipes” y representa a Faetón bajo los intensos rayos del sol mientras cae del carro tirado por tres caballos que le estaban transportando por encima de las nubes. El epigrama dice:

(...) es a Faetón cómo hecho carretero/
para regir el carro hecho de fuego,
cómo, desde abrasó al mundo entero,
cayó del eje en que subió de ciego.
De esta manera a los que el placentero/
mundo subió a reinar, subidos luego,
con la una sus reinos destruyen/
después o caen o mueren o, al fin, huyen.
(1549, p. 89)

La explicación del emblema es clara: los reyes temerarios impulsados por la ambición y con la ayuda de la Fortuna, obtienen el poder, pero no consiguen otra cosa que destruir sus reinos; sus únicas salidas son caer de su gobierno, morir o huir en pago por su inconsciencia. Este es el caso de Rocafort, rey de los bandidos quien pese a los rastros de nobleza de su carácter, es un mal gobernante que funda su poder en principios inadecuados y se rebela contra la legítima autoridad del rey, por lo que su final solo puede ser la muerte.

En oposición al temerario Faetón, Borja desarrollará en un largo parlamento la imagen de la azucena. Aunque esta no propiamente un emblema, la imagen en sí despliega una serie de significados en la tradición cristiana a la que se adscribe el autor de la pieza. En un diálogo que establece Borja con su hijo, don Juan, se discute sobre la naturaleza del gobierno. Don Juan menciona los desvelos del padre y llaneza en el trato, sancionándolos. Como parte de su aleccionadora respuesta, el protagonista alude a la segunda metáfora del gobierno en la que me centraré: la azucena de los campos.

BORJA. En solio de esmeralda la azucena,
 reina de plata que se alza entre las flores;
 desde su nacimiento Flora ordena
 que de cetro a su vara ornen primores.
 Con su origen su reino se encadena,
 porque al verse entre tantos esplendores
 entronizado al solio aquel pimpollo,
 le agradezca su honor a este cogollo.

Crece la vara a la mayor altura,
descuelga la esmeralda, caja breve
deposita la mayor blancura;
rompe el botón, descoge plata y nieve
flueca el oro cairel y bordadura,
porque en su imperio la azucena pruebe,
si la imagen de un rey en sí retrata,
que no hay posible rey sin oro y plata.
(...)
¿Quién duda que la flor no se humillara,
Si sobre el cuello el peso no tuviera
de la imperial diadema? Es cosa clara,
que si hasta aquella cumbre no subiera,
a aquesta demisión no declinara,
pues de la misma suerte en alta esfera
al príncipe, al señor, a ley de sello,
el peso de su honor le agobia el cuello.
(Bocanegra, 1976, pp. 307-308)

En la figura de la azucena se encadenan una serie de signos: como imagen bíblica, representa a la flor humilde, pura y que en medio de su grandeza se inclina ante los menos poderosos (como lo hará Borja en el tercer acto cuando complete su formación espiritual) Su tallo de esmeralda se asemeja al cetro, atributo de soberanos y está hecha de oro y plata, metales que se asocian a la realeza. La azucena, aunque de natural está erguida como reina de las flores que es, por el peso de la diadema imperial (en alusión y contraste con la figura del emperador Carlos V) se humilla ante las demás. Esta humildad conjugada con una naturaleza noble será lo que distinga el comportamiento del santo más adelante.

En este parlamento se menciona brevemente a Flora y resulta necesario volver a ella porque resulta importante para el próximo punto del análisis. El siguiente punto de inflexión de la obra es el referido al presagio de la muerte de Leonor de Castro. Este se desarrolla en medio de un diálogo del personaje con el mismo nombre y la esposa de Borja. La primera, como ya se mencionó, es la diosa de las flores y la juventud, de belleza tan evidente como pasajera. Para Cruz, “Flora es, literalmente, un emblema de la vanidad” (1989, p. 33) En todo caso resulta evidente que ella es el símbolo de la caducidad de lo material, lo que se hace más evidente porque este personaje es quien le acerca a doña Leonor

un espejo y la incita a que contemple su hermosura en él. El espejo, recordémoslo, es una imagen de la vanidad y la fugacidad de la belleza que se marchita inexorablemente. Flora en este punto dice significativamente “Este espejo, sombra fiel/ te dirá si yo te engaño”. Doña Leonor, turbada responde: “¡Ay, Dios, qué desengaño!/ Jesús, Jesús ¡qué tropel/ de confusiones me asaltan!/ Mil ansias me sobresaltan” (Bocanegra, 1976, p. 330). Tras las palabras de doña Leonor, creemos identificar al emblema 82 del libro 2 de Covarrubias, *Consideravit se ipsum et abiit* (“Se contempló a sí mismo y se fue”) que muestra una figura formada por numerosos huesos de fallecidos sustentando un espejo. El epigrama sostiene:

Dicen ser, la memoria de la muerte, /el verdadero espejo de la vida,/ si mirándose en él, el hombre advierte/ cuán tasada la tiene y cuán medida./ Pero, si el trance riguroso y fuerte/ de su postrimería, acaso olvida,/ y el alma no le estampa en su memoria,/ prendas muy ciertas pierde de su gloria. (Covarrubias Horozco, 1610, p. 182)

Finalmente, Leonor aceptará con resignación su suerte, ofreciendo su vida a cambio de la de su esposo: “Pero yo renuevo aquí/ mi oferta amorosa y fiel:/ la Parca no toque a él,/ y logre su harpón en mí” (Bocanegra, 1976, p.333). Con la muerte de Leonor, terminan los impedimentos para que Borja abrace la vida religiosa y cumpla su misión. Pero para que ello ocurra es necesario que dos ideas se contrapongan: el engaño de los placeres de la vida mundana y el desengaño de quien se mira en Dios y sabe que detrás está la muerte, aguardando. Hay entonces una doble imagen especular: la de la fugacidad humana y la eternidad divina. Será en este segundo espejo en el que Borja buscará retratarse e inducir al gobernante a mirarse en él: el espejo de príncipes.

4. El espejo de Dios

El tercer acto resuelve los conflictos que se han presentado desde el inicio de la obra. Borja, viudo y desengañado decide hacerse religioso y escoge a la Compañía de Jesús para este fin. Este ingreso a la orden es comparado con la llegada de una nave a puerto seguro tras la tormenta. Los parlamentos del protagonista inciden en términos como “nave”, “bajel”, “tormenta”, “mar embravecido” o “naufragio”, que configuran la imagen del hombre a punto de sucumbir lejos de tierra firme. A este respecto, el emblema de Covarrubias *Ne*

Qua Levis Affluat Aura (“Para que por ninguna parte sople una ligera brisa”) podría ser la fuente del texto. En la imagen se muestra a una carabela en medio de un mar embravecido y significa la prudencia con la que se debe de actuar ante los favores recibidos de los poderosos y en especial de los príncipes (1610, p.132). El naufragio se asocia en el texto a un emblema estudiado previamente, el referido a Faetón y la caída del príncipe vano. Recordemos en este punto que el futuro General de la Compañía ha decidido no servir más a un amo que sea mortal. Borja está lejos del mal gobierno de Rocafort, pero también se distancia del poder temporal del emperador. Su nuevo señor, Cristo, será quien determine la transformación de Borja en el ideal del príncipe cristiano como lo pretendían los jesuitas.

En ese sentido, Borja muestra ya su superioridad frente al mismo emperador. En otro ejercicio de simetría, Carlos V dialoga con su hijo, como lo hiciera Borja con el suyo propio en el segundo acto sobre el ejercicio del poder.

CARLOS. Por tanto, Felipe amado,
salir del mar determino;
sacudir de mí la carga,
y seguir desnudo a Cristo,
renunciando la corona
con cuyo peso me oprimo
a vuestra dichosas sienes,
que la gocen muchos siglos.
(p. 347)

Al igual que Borja quiere abandonar el esplendor y las vanidades de la corona, puesto que el esfuerzo sobrepasa sus capacidades. Le anuncia a su hijo que se retirará a Yuste, dejándole el cargo. Aunque la aspiración al cielo es legítima, la decisión del Emperador tiene ribetes de egoísmo. Felipe le recuerda que también se sirve a Dios manejando el cetro que él le puso por cayado. Carlos V se niega a ser pastor de súbditos como sí lo será Borja de almas: en eso estriba, según se desprende del texto, la grandeza del segundo.

Hay en las intervenciones finales del protagonista un último recordatorio del origen de su retiro: las muertes de la Emperatriz y su esposa. Desengaño y conversión piadosa son las causas últimas de su transformación en santo. En el emblema 88 del libro 2 de Covarrubias, *Quid Fuerim Quidque Sim Vide* (“Contempla lo que he sido y lo que soy ahora”), se muestra sobre un pedestal se dispone un busto con un doble rostro que se da la espalda entre sí. El uno representa a una doncella y el otro a una calavera. En el epigrama

figuran las siguientes palabras: “Si la más acabada en su hermosura,/en discreción, en gala y gentileza,/ver pudiese al espejo la figura/ en que ha de convertirse su belleza,/ tendría menos brío, y más mesura,/ más humildad, y menos altiveza,/ ojos modestos, lengua refrendada,/ pecho sencillo, y alma reformada” (1610, p. 188). Esta imagen jánica de la belleza y la muerte han dominado el pensamiento de Borja y solo se desprenderá de ella cuando su transformación haya llegado a su fin.

Pero la santidad de Borja no se entiende a la manera de las hagiografías tradicionales. Más que la experiencia sobrenatural, lo que ocurre en Borja es una conversión de su espíritu que lo transforma de pecador en santo. Por ello, el aspecto pragmático y cotidiano no está ausente en el personaje. El buen gobernante en que está a punto de convertirse no desdén la realización de tareas menudas, algunas aparentemente inapropiadas para su rango como cargar arena. El aprendizaje de la humildad y la obediencia lo tornan apto para el gobierno, pero esta vez ya no esclavizado por sus aspectos más mundanos. El ofrecimiento de la mitra pontificia es rechazado porque el solio ocasiona vanidad de la cual ya está desengañado. La tiara pontificia corresponde al emblema 4 del libro 1, *Imperum Sine Fine Dedi* (“Te he otorgado un imperio sin final”). La imagen reproduce el símbolo pontifical compuesto por la tiara y sendas llaves dispuestas en forma de aspa y significa que estas abren el cielo a los no pecadores a la vez que se señala el poder que tienen los legítimos sucesores de San Pedro para perdonar los pecados (Covarrubias Horozco, 1610, p. 4).

El último emblema sirve para anudar todos los significantes de la obra, pues vincula la materia de la comedia (la vida de San Francisco de Borja) con el destinatario de la misma, el marqués de Villena, virrey de la Nueva España a quien está orientado este espejo de príncipes. La clave la podemos hallar en el parlamento final que pronuncia “Compañía”:

COMPañÍA. Seáis tan bienvenido,
cual fuisteis deseado,
por Sol que al Nuevo Mundo
difunde nuevos rayos.

El significante inicial Borja se anuda con el final del virrey a través de la imagen del sol, que como hemos visto anteriormente representa al monarca. En esta cadena de gobernantes: Emperador-Borja-Rocafort se vislumbra el último eslabón: el marqués de Villena, Virrey de México y por ende, simulacro del soberano español. El mensaje que

pretendía dar es que el virrey debía detentar la autoridad del poder político que le ha delegado el rey de España, pero sin olvidar la dimensión espiritual que adquiere Borja a lo largo de la pieza y que se pretende que este replique para ser un buen príncipe cristiano.

Finalmente, creemos que en esta sección final se puede reconocer un último emblema correspondiente al libro de Covarrubias. Este viene a ser el primer emblema del libro 1: *Col Suo Lume Medesimo Cela* (“Con su misma luz se encubre”). El emblema representa el anagrama de Cristo con las iniciales I. H. S circunscritas dentro de un sol destellante. El epigrama es bastante significativo: “Si el sensible excelente a su sentido\ corrompe, ved con cuanta más pujanza\aquel divino Sol, Dios escondido,\fuente de gloria y bienaventuraza,\resistirá al espíritu atrevido,\que los ojos levante en confianza\de que podrá mirarle, sin que luego\de su luz deslumbrado quede ciego” (Covarrubias Horozco, 1610, p. 1). En el emblema final que está detrás del texto de la *Comedia de San Francisco de Borja* se concluye que Dios es el principio de todas las manifestaciones del cosmos en el que están inmersos tanto el enunciador como los receptores de la obra. Esta imagen que remite a la Eucaristía también conlleva dentro de sí al anagrama de la Compañía de Jesús, a la cual pertenece Bocanegra y cuyo protagonista fue tercer General. Con ello se cierra el campo de significado de la exaltación de la vida religiosa de acuerdo a los preceptos de esta orden que agasaja e instruye al nuevo virrey. De la sagrada hostia que se representa en el emblema de Covarrubias se desprendería el poder que legitima tanto al monarca como al general de la Compañía, aunque este sería superior al primero porque ha transitado de lo mundano a lo espiritual, el cual que sería el valor último al que aspira todo príncipe cristiano. En ese sentido, la *Comedia de San Francisco de Borja* resulta aleccionadora tanto para el virrey como para sus potenciales espectadores que de acuerdo al principio pedagógico establecido por el autor, deben seguir el ejemplo de Borja como político y hombre de fe.

5. Conclusiones

La *Comedia de San Francisco de Borja* es un claro ejemplo del teatro escolar que propugnaba la orden jesuita como medio de instrucción de las autoridades que regían el vasto imperio español. A lo largo de sus tres jornadas, la obra se constituye como un gran signo que subsume tanto a las alusiones a textos emblemáticos como al propio subgénero de espejos de príncipes y lo resumen en la entronización del santo que fue tercer general de la Compañía de Jesús como emblema mayor. En el contexto de producción de la pieza teatral, este hecho tiene una función didáctico-moral porque existen correspondencias entre quien

era el principal receptor de esta-el marqués de Villena-y el santo cuya vida y conversión se celebraban en esta. Esta radicaba en su carácter nobiliario, de autoridad y de ejemplo de príncipe cristiano que ambos debían propugnar. De este modo, toda la obra se resignificaba en su puesta en escena ante el virrey de México cuya conducta como gobernante en el Nuevo Mundo procuraba moldear la orden jesuita asentada en México.

De este modo, el sentido de la obra queda mejor definido por su puesta en escena en el contexto de la llegada del virrey a Nueva España en 1640, aunque su fijación como texto un año después implica que podrían producirse otros significados potenciales en hipotéticas actualizaciones de su puesta en escena. No obstante, la lectura que hemos privilegiado es esta porque da cuenta de las prácticas de poder que se hallaban detrás de la concepción y realización del teatro en la Hispanoamérica colonial, el cual muchas veces, como ocurre en *La comedia de San Francisco de Borja* era indesligable del accionar de la Iglesia católica y sus diversas órdenes religiosas, y de la cual, la pieza de de Matías de Bocanegra es una notable muestra.

Referencias

- Alciato, A. (1549). *Los Emblemas DE ALCIATO Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la terçe-ra parte de la obra. Dirigidos al Ilustre S. Juan Vásquez de Molina*. Rovilio, G. (Imp). Lion <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/Search.do>
- Arrom, J. J. (1953). Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII. *Revista Iberoamericana*, 19(37), 79-103. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1529/1740>
- Covarrubias Horozco, S. de. (1610). *EMBLEMAS MORALES / DE DON SEBASTIÁN DE/ Covarrubias Orozco, Capellan del Rey N. S. Maestrescuela, / y Canonigo de Cuenca, Consultor del / santo Oficio. / DIRIGIDOS A DON FRANCISCO GOMEZ DE / Sandoval y Roxas, Duque de Lerma, Marques de Denia, Sumiller de Corps / Cavallerizo mayor del Rey N. S. Comendador mayor de Castilla, / Capitan General de la cavalleria de España*. Luis Sánchez (Imp.) Madrid <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/Search.do;jsessionid=8100867595E0>

94DE146BF8CDA574F142

- Cruz, J. (1989). Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra. *Mester*, 18(2), 19-38.
- Hernández Reyes, D. (2001). *Comedia de San Francisco de Borja*: hagiografía y educación de príncipes. En J. Pascual Buxó (Ed.), *La producción simbólica en la América Colonial. Interrelación de la literatura y las artes* (pp.311-329). Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, Diego. (1615). *DECLARACIÓN MAGISTRAL SOBRE LAS EMBLEMAS DE Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüeda-des, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres. POR DIEGO LÓPEZ, NATURAL DE LA Villa de Valencia de la Orden de Alcántara. DIRIGIDO A DON DIEGO HURTADO DE Mendoça, Cauallero de la Orden de Santiago, Señor de la casa de Mendoça, de la Corçana, y sus Villas, Capitán, y Diputado Gene-ral de la Prouincia, Ciudad de Victoria, y Hermandad de Álaua, por el Rey Nuestro Señor. CON PRIVILEGIO Impreso en la Ciudad de Nájera por Iuan de Mongastón. Año 1615 A costa del Autor. Vëndense en casa del <???.>. Mongastón, J. de (Imp.). Nájera <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/Search.do>*
- Luciani, F. (1993). *The Comedia de San Francisco de Borja* (1640): The Mexican Jesuits and the “Education of the Prince”. *Colonial Latin American Review*, 2(1-2), 121-141.
- Palomar Vereá, M. (2008). Notas sobre dos comedias de la vida de San Francisco de Borja. En Arellano, I. y Rodríguez Garrido, J. A. (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 51-74). Universidad de Navarra-Iberoamericana Verveuert.
- Rojas Garcidueñas, J. y Arrom, J. J. (1976). *Tres piezas teatrales del virreinato. Tragedia del triunfo de los Santos. Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala. Comedia de San Francisco de Borja*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sainz Bariáin, I. (2011). La *Comedia de San Francisco de Borja*: un ejemplo del teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús. En Mata Induaráin C. y A. J. Saéz (Coord.), “*Script manent*” *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (pp 381-391). Universidad de Navarra.

