UCLA
Mester

Title

La ''imagen fatal": La función de dos personajes en la Comedia de San Francisco de Borja

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/33z68178

Journal

Mester, 18(2)

Author

Graham-Jones, Jean

Publication Date

1989

DOI

10.5070/M3182014074

Copyright Information

Copyright 1989 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xviii, No. 2 (Fall, 1989)

La "imagen fatal": La función de dos personajes en la *Comedia de San Francisco de Borja*

En la *Comedia de San Francisco de Borja*[1] del padre Matías de Bocanegra, el Duque de Gandía, Francisco de Borja, entra en la orden religiosa de la Compañía de Jesús. No es un viaje solitario; tiene por lo menos dos acompañantes—su esposa Leonor de Castro y la Emperatriz Isabel. Las dos mujeres comparten la misma función en la comedia: ayudarle a Borja a encontrar la salvación en la vida eterna. Por eso, aunque cada una fallece, su muerte es un sacrificio representado no sólo como *imago mortis* sino también como ofrenda de la vida.

Si pensamos en el personaje como un morfema migratorio (como lo describe Philippe Hamon 124–5), un signo vacío que va adquiriendo significado por medio del discurso de este personaje, podemos empezar a (re)construir los morfemas migratorios de la Emperatriz y Leonor. Las dos mujeres desempeñan el papel lopesco de la dama que no "desdice de su nombre" (Lope de Vega, verso 280). Ambas pertenecen a una pareja, o sea, los amantes. Es decir, las dos caen dentro de la misma tipología propuesta por Lope pero con algunas diferencias: la Emperatriz ocupa una posición social más alta que Leonor; de otro lado, Leonor es un personaje privilegiado por ser la esposa del protagonista. Son diferencias que matizan las funciones de estos dos personajes como se verá después.

Leonor y la Emperatriz participan en acciones[2] llamativas que presagian e influyen en la *fábula* de la obra. La Emperatriz tiene un sueño en el que prevé su propia muerte; Leonor se ve muerta en el reflejo de un espejo. Las dos son agentes porque son ellas las que realizan la acción (la una, el hecho de soñar y, la otra, el hecho de mirarse a sí misma en el espejo) y, a la vez, pacientes, por ser las víctimas de sus propias visiones fatales.

La relación entre Leonor y la Emperatriz se hace aún más evidente cuando se comparan los motivos de las dos acciones: el sueño y el espejo. Las dos palabras tienen una base sémica común: un sema de *sueño* es (según el *Diccionario de Autoridades*) "el suceso, o especies, que en sueños

se representan en la imaginación" y *espejo* puede denotar (en palabras del *Diccionario de la lengua española*) "Aquello en que se ve una cosa como retratada." Juntas se funden en la idea de *imagen*: "figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa" (según el *Diccionario de la lengua española*). Esta connotación se apoya en el tema barroco presente en la comedia de Bocanegra y descrito por José Juan Arrom como "de lo aparencial, de la vida como espectáculo o representación" (Arrom 230). El tema se manifiesta en el texto como la *imagen de la muerte* (*imago mortis*). Además, para Leonor y la Emperatriz, es una imagen de una realidad en forma de presagio (o sea, el futuro hecho presente) que lleva en sí la inevitabilidad de la muerte—el tema central de la comedia.

Sin embargo, las dos "imágenes" no son iguales. El sueño no toma lugar miméticamente sino que es contado por la Emperatriz. En él, la Emperatriz se enfrenta a la Muerte, encarnada en las Parcas, seres provenientes de la mitología clásica griega. Ella cuenta su monólogo anterior en el que se dirigió a la más "fiera" de las tres, Atropos. A través de una serie de tópicos correlados (en forma interrogativa al estilo de "¿Cómo es posible que _____?"), la Emperatriz pide lo imposible: ". . . aguarda un poco;/ detente, Severa Parca" (253). Es un ruego vano porque no se pueden desviar las tijeras de Atropos.

Sigue describiendo con su narración los efectos físicos que al despertarse aumentan la tensión hasta dejar la etapa del sueño por el presente de la enunciación donde la Emperatriz todavía se encuentra entre la vida y la muerte:

> Desde entonces, Leonor mía,
> en este dolor me ahogo,
> en estas lágrimas vivo,
> y muero en estos sollozos (254).

En cambio, Leonor no cuenta su acción sino que la experimenta como indican las acotaciones: "Mírase al espejo y túrbase" (330). Expresa directamente lo que ve y lo que siente:

> Mil ansias me sobresaltan.
> . . . .
> . . . en él me vi difunta;
> Jesús, los pulsos me faltan (330).

No pierde mucho tiempo en describirlo sino que de inmediato entra en un debate con Flora, la dama que la acompaña. En contraste al sueño de la Emperatriz, en este diálogo la Muerte no se manifiesta. Las imágenes clásicas se han sustituido por las cristianas. Leonor no habla de las Parcas (hasta el final de la escena) sino de Dios y de Jesús—una diferencia notable entre los mundos ideológicos de Leonor y la Emperatriz, suceso que subraya la conexión Leonor-Borja y su salvación.[3]

El espejo y el sueño son motivos ("content forms" según Greimas 1973, 116) que pueden sustituirse para cumplir con las mismas funciones narrativas (Greimas 1973, 115). En el proceso sintagmático del texto, un motivo funciona como el otro en su propio ciclo reiterado cuyo modelo puede ser representado así:

intro-		imagen como		reacción		muerte		acción
ducción	→	presagio de	→	al	→		→	
		la muerte		presagio				

En la primera jornada, el ciclo del sueño se introduce en un diálogo entre la Emperatriz y Leonor. El asunto es el amor que se tienen la una a la otra. La Emperatriz parece estar consciente de las semejanzas entre las dos mujeres en su parlamento:

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

Borja también de cierta manera está presente en esta discusión cuando ellas hablan de su próximo matrimonio con Leonor. Además la introducción termina con una referencia a la nobleza y la virtud del mismo.

La Emperatriz cambia de tema y cuenta la historia de su sueño con la intención de que:

> quizá alcanzaré en mis penas
> contándolas, desahogo (252).

La reacción de Leonor frente al sueño es de rechazo:

> Si no es más que un sueño todo,
> no creas jamás en sueños (254).

Apoyándose en el juego virgiliano de los dos tipos de sueños, Leonor trata de apaciguar a la Emperatriz pero ésta sigue creyendo en la verdad del sueño:

> pero sé que muchas veces
> avisa el cielo piadoso
> en sueños lo venidero (254).

Leonor intenta cambiar de tema haciéndole pensar en la llegada inminente del Emperador y la escena concluye pendiente de resolución con las salidas del Emperador y Borja.

En la siguiente escena hay alusiones al "accidente" de la Emperatriz. Leonor dice:

le ha destemplado un poco
la sangre, de un accidente
el incendio . . . (257).

La Emperatriz, en un aparte, reitera que no quiere morir y que no quiere aceptar la verdad del sueño:

. . . y permite el cielo
que mis penas paren sólo
en sueños (258).

La escena termina con una premonición del Emperador:

Este accidente
me lleva muy receloso (258).

No se representa la muerte de la Emperatriz; Borja la narra después. Antes de esta narración el Emperador aparece solo y en el soliloquio se aferra a la vida de su esposa basándose en la lógica de ser dos seres en uno él y ella, y por eso:

. . . No,
que ya yo me hubiera muerto,
porque los dos somos uno,
luego los dos fallecemos (267).

Borja y Leonor ya se han enterado de la muerte de la Emperatriz y Borja se hace responsable de contársela al Emperador. El Emperador le exige la verdad por la misma razón por la que la Emperatriz le contó el sueño a Leonor, el desahogo:

Borja . . .
si no queréis que en el estrecho
piélago de disimulo
me ahogue con el silencio (273).

Borja le cuenta el sueño de la Emperatriz y después en una inversión de la realidad habla de las fiestas de Toledo

donde las noches reflejos
tuvieron de ardientes soles (274),

con incendios y nubes de humo, y para Borja

(q)uizás la tierra, presaga
de ver que intentan los cielos
quitarle a la Emperatriz,
fulminaba estos incendios . . . (274).

Borja parece tener razón porque la Emperatriz ha muerto de una "fiebre maligna" (275). "Llegó la última hora" y la Emperatriz, todavía resistiéndose a lo inevitable de su muerte,

> quiso ganar luchando
> a brazo partido el cielo,
> y no cesar de la brega
> con su mismo Dios . . . (275).

Borja concluye la historia con una serie de imágenes de la transición del cuerpo al alma:

> donde de la Emperatriz
> la noble vida muriendo,
> dormido el cuerpo en la cama
> despertó el alma en el cielo (276).

Describe el mundo como lo ha dejado la Emperatriz—en luto y construyendo un monumento a su memoria.

No obstante, Borja no reacciona de manera visceral hasta que ve la calavera de la Emperatriz. Es el primer desengaño de Borja y la primera jornada termina con su *meditatio mortis*:

> Sola la muerte es verdad,
> que lo demás es mentira (287).

Como señala Arrom en su prólogo a la comedia, el soliloquio es "una angustiosa meditación sobre la fragilidad de la vida, la fugacidad del deleite y la certidumbre de la muerte, es decir, un comentario a la urgencia a hallar salvación sirviendo a Dios" (232). Pero esta meditación no es más que el primer paso porque a Borja todavía le falta la capacidad de obtener su salvación:

> ¿quién me podrá ser apoyo
> para no hundirme en el hoyo,
> que es como el mar de la muerte,
> acabando de una suerte
> hombre, flor, ave y arroyo? (288)

Aunque se siente incapacitado para lograrla, desea alcanzar la salvación e inmediatamente antes de la escena del espejo, Borja hace una promesa:

> Mi Dios, si alcanzo de días
> a la duquesa, no borres
> el fervor con que voté
> entrar religioso adonde,
> hollando el mundo, desista
> de sus locas pretensiones (328–9).

O sea, a causa de la muerte de la Emperatriz, Borja se da cuenta de la fugacidad de esta vida y decide rechazarla buscando la salvación en la vida religiosa. Pero el último paso depende de su esposa Leonor.

El segundo ciclo empieza (igual al primero) con una escena entre una dama y su confidenta, aquí entre Leonor y Flora. En contraste con el primer ciclo, el diálogo se centra en la fragilidad de las cosas de este mundo—la hermosura y la beldad. Las palabras de Leonor crean un eco de las de Borja pronunciadas en la escena previa:

> ¡Qué importa, Flora, si luego
> en el tiempo como en fuego
> es la beldad mariposa! (329)

Flora hace el mismo papel desempeñado antes por Leonor—intenta tranquilizarla y apaciguarla (en este caso con una prueba):

> Este espejo, sombra fiel,
> te dirá si yo te engaño (330).

Contrariamente a las esperanzas de Flora, Leonor ve la imagen de su propia muerte. Flora no la acepta:

> No creas en ilusiones (330).

Es una reacción igual a la de Leonor en el primer ciclo ("no creas jamás en sueños" (254)) y la propia Leonor se da cuenta de la semejanza:

> Aquesas mismas razones
> le dije yo a mi señora,
> y vi que sus miedos, Flora,
> cobraron verdad . . . (330).

Las dos entran en una batalla verbal cuando Flora acusa a Leonor de invitar la Muerte por pensar en ella, y Leonor responde que es nada más que temerla. Leonor rechaza cada opinión propuesta por Flora y llega al hecho de que uno nace para morir ("Porque nací mortal yo" (332)). Cuando Flora se va (despedida por Leonor), Leonor hace su propia *meditatio mortis*, dividida en dos décimas.

En la primera décima (que en realidad empieza con la despedida de Flora: "Lleva, Flora, ese cristal . . ." (333)) Leonor contesta su propia pregunta: "¿Qué rigores hallé en su imagen fatal?" (333) La palabra *rigor* nos remite a "los dos filos rigurosos" de las tijeras de Atropos. La "imagen fatal" es el presagio de su propia muerte en el reflejo del espejo. Leonor recuerda su promesa (promesa no mencionada antes en la comedia) de ofrecer su vida por la de su esposo Borja. Le parece que ha llegado la hora.

Leonor, en la segunda décima, renueva su oferta con un ruego a la Parca (usando la misma imagen del *harpón* que Borja antes empleó):

La Parca no toque a él,
y logre su harpón en mí (333).

Dice que su propia vida no importa tanto como la de Borja y por eso pide que "haga en mí su dura suerte" (333).

Hay una diferencia importante entre las reacciones de las dos damas frente a sus propias muertes: la Emperatriz no la acepta; Leonor la acepta y más aún, la ofrece. Esta ofrenda de la vida es un punto crucial en cuanto a la función de los dos personajes y será analizada después.

En el segundo ciclo (igual al primero) no se representa la muerte de Leonor y otra vez es Borja quien la cuenta:

Murió mi esposa Leonor
de una enfermedad prolija (334).

Esta vez Borja no tarda en actuar; expresa su deseo de

huir de las mentiras
del mundo, de sus engaños (334)

y recuerda su promesa hecha cuando vio la calavera de la Emperatriz:

hice a Dios promesa y voto
que si alcanzaba de días
a la duquesa mi esposa,
luego al punto dejaría
el mar crespo de este mundo (334).

Ha llegado el momento decisivo de entrar en la orden religiosa, de hallar la salvación sirviendo a Dios:

traté de la ejecución
de mi intento. Dios me inspira
que la religión que quiere
que elija es la Compañía
de Jesús . . . (335).

Así termina el segundo ciclo.

Pueden verse los dos sintagmas paralelos:

MODELO:	introducción	→ "imagen fatal"	→ reacción de la ♀	→ muerte de la ♀	→ reacción de Borja	→ acción de Borja
1r CICLO:	Emperatriz c/ Leonor →	espejo	E-rechazo → de muerte	E-"fiebre → maligna"	1r desengaño → *meditatio mortis*	promesa → de entrar religioso
2° CICLO:	Leonor c/ Flora →	sueño	L-ofrenda → de vida	L-"enfermedad → prolija"	2° desengaño → repetición de promesa	entrada en → la vida religiosa

Esta estructura paralela implica que la Emperatriz y Leonor desempeñan la misma función: ayudar a Borja a entrar en la vida religiosa y (como resultado) hallar la salvación. En la nomenclatura de Greimas, Leonor y la Emperatriz hacen un papel actancial (definido por Keir Elam como "universal functions analogous to the syntactic functions of language" (Elam 127) o por Hamon como "une classe d'acteurs, de personnages, définie par un groupe permanent de fonctions et de qualifications original et par sa distribution le long d'un récit" (Hamon 137)) y más aún, cumplen con la misma función actancial.[4]

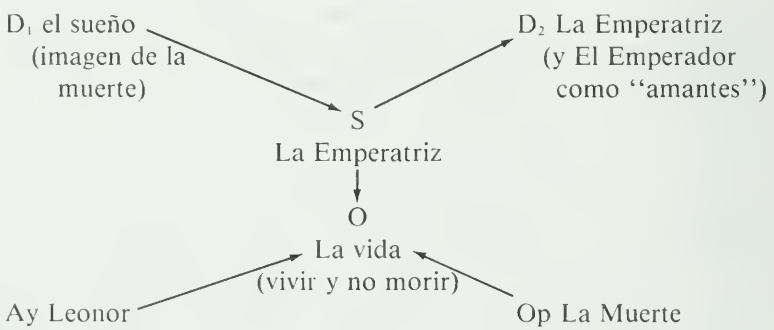
Greimas destaca seis funciones actanciales en tres parejas oposicionales (para Ubersfeld son posicionales u oposicionales[5]):

1) La pareja posicional—Destinador (D_1) y Destinatario (D_2);
2) La pareja posicional—Sujeto (S) y Objeto (O);
3) La pareja oposicional—Ayudante (Ay) y Opositor (Op) que pueden ser ayudantes/opositores al sujeto o al objeto (Ubersfeld 70).

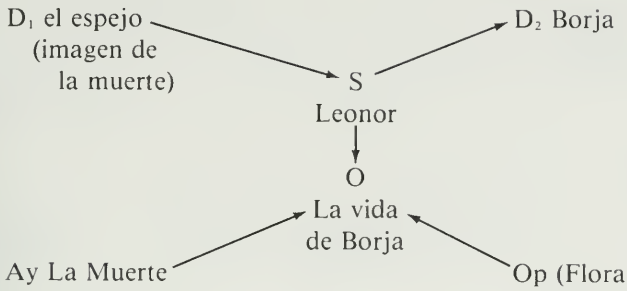
O sea, en las palabras de Ubersfeld: "D_1 veut que (S désire/recherche O) à l'intention de D_2" (Ubersfeld 81).

Teniendo en cuenta el consejo de Ubersfeld, "une méthode simple de détermination du modèle actantiel *principal* est de construire une série de modèles à partir des principaux personnages pris comme sujets" (Ubersfeld 93), podemos llegar a un modelo actancial principal para la comedia del padre Bocanegra a través de diversos modelos actanciales.[6] Basándose en los momentos claves de los dos sintagmas ya señalados, se producen los siguientes modelos:[7]

1. El sueño de la Emperatriz:



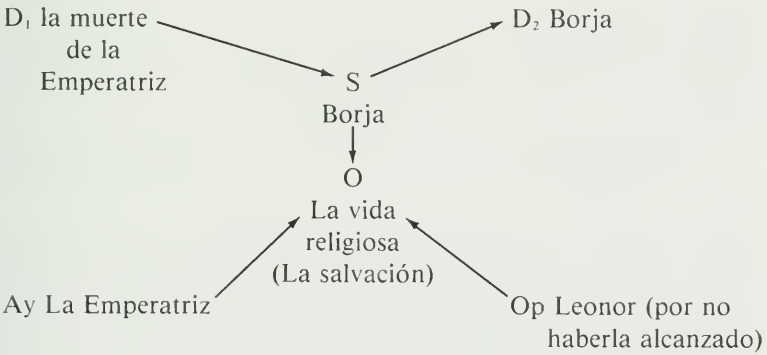
2. El espejo de Leonor:



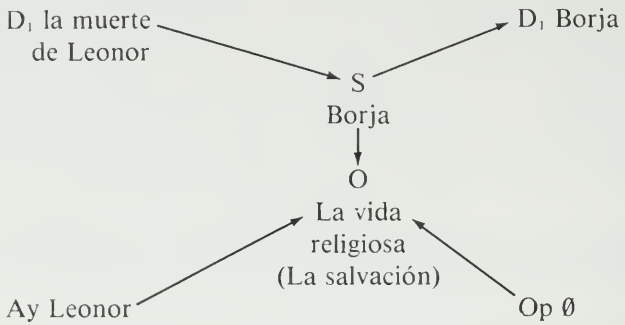
Al comparar estos dos modelos se ven algunas semejanzas: Comparten el mismo Destinador (la imagen de su propia muerte) y el mismo Objeto (la vida). Pero hay una variante esencial—el Objeto para la Emperatriz es su propia vida y para Leonor es la de Borja. Esta diferencia hace un intercambio de papeles de los Ayudantes y los Opositores. El papel del Ayudante (desempeñado por Leonor en el primer modelo) se convierte en el del Opositor (el que cumple Flora en el segundo modelo). Para la Emperatriz la muerte es Opositor pero para Leonor es Ayudante. Todo esto refuerza el deseo de Leonor de ofrecer su vida por la de Borja y su aceptación de la muerte en contraste con "la brega/con su mismo Dios" (375) de la Emperatriz.

Al pasar al protagonista de la comedia como Sujeto, se producen dos modelos más:

3. La muerte de la Emperatriz:

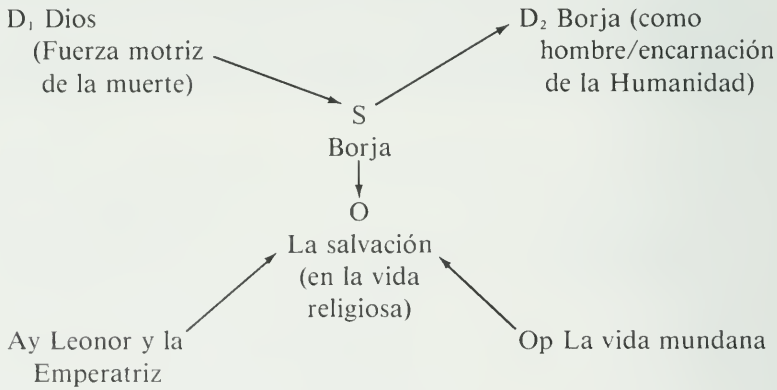


4. La muerte de Leonor:



En el primer modelo se nota la toma de decisión por parte de Borja para centrarse en la vida religiosa y huir de la vida mundana. Ha hecho su promesa a Dios; sólo le falta a la Muerte "alcanzar a la duquesa." Con la muerte de Leonor (en el modelo 4) este hecho se lleva a cabo y Leonor en vida, como Opositor, llega a ser en muerte Ayudante.[8]

Los cuatro modelos nos llevan a un modelo principal en cuanto a la decisión de Borja de entrar en la vida religiosa y hallar la salvación de la vida eterna:



Es decir, Leonor y la Emperatriz desempeñan la función actancial de Ayudantes del Sujeto/Borja para conseguir su Objeto/la salvación. Al comienzo de la obra, el Sujeto/Borja no es un sujeto competente. "Competencia" implica capacidad, y según Greimas, los Ayudantes (igual a los Opositores) son actores individualizados que definen la competencia del Sujeto (Greimas 1973, 112). La competencia tiene tres modalidades: *vouloir, savoir* y *pouvoir* (Greimas 1973, 109).

Si se comparan los tres modelos del Sujeto/Borja, es obvio el papel de los Ayudantes en hacer competente al Sujeto: la muerte de la Emperatriz

le da el deseo de la salvación (o sea, *vouloir*); la muerte de Leonor le da el poder (*pouvoir*) porque ya se ha satisfecho el requisito de su muerte y Borja puede realizar su promesa a Dios; las dos muertes juntas como desengaños de la vida le dan el conocimiento de la fugacidad de la vida mundana (*savoir*).[9]

Modalidad	Antes de la muerte de la Emperatriz	Después de la muerte de la Emperatriz	Después de la muerte de Leonor
savoir	—	+	+ +
vouloir	—	+	+ +
pouvoir	—	—	+

Con la ayuda de Leonor y la Emperatriz, Borja llega a ser un Sujeto virtual e instituido en el sentido greimasiano: virtual porque tiene el conocimiento y el poder, e instituido por tener el deseo.

También pueden aplicarse estas tres modalidades a Leonor y a la Emperatriz con los resultados a continuación:

Modalidad	Emperatriz	Leonor
savoir	—	+
vouloir	—	+
pouvoir	+	+

Es evidente que Leonor es un actante virtual e instituido: virtual porque conoce la situación de Borja y puede ayudarlo, e instituido porque desea ayudarlo. En cambio, la Emperatriz es un actante virtual porque puede dar ayuda a Borja (por su muerte) pero no conoce la situación ni desea morir. Es decir, la Emperatriz es un Ayudante inconsciente que se contrasta con la concientizada Leonor. Leonor es un Ayudante competente.

La importancia de su decisión de ayudar a Borja se enmarca en la estructura de su soliloquio. De todos los parlamentos de la Emperatriz y Leonor éstos son las únicas décimas (los demás son romances). Subraya aún más el valor de su ofrenda—el poder de Leonor hasta parecer capaz de sustituir su vida por la de Borja y ofrecerle la oportunidad de hallar la salvación.

En fin, los dos Ayudantes apoyan al Sujeto/Borja para aceptar la vida religiosa (y por lo tanto, la vida eterna) y rechazar la vida mundana. Hasta los dos motivos de los Ayudantes (*sueño/espejo*) se remiten a la oposición binaria *vida eterna/vida mundana*. Esta oposición suele ser representada en el texto por la pareja *cristal/fuego*. Un ejemplo es el relato de la muerte de la Emperatriz contado por Borja:

del mundo se durmió el sol,
del sol se añubló el espejo,
del espejo faltó el vidrio,
el vidrio reventó al fuego,
el fuego empañó sus luces,
la luz se apagó en el hielo . . . (276)

en una batalla mortal que termina por fin con

dormido el cuerpo en la cama,
despertó el alma en el cielo (276).

Parecen ser dos homologías en una secuencia que empieza con *sol* y termina con *hielo*:

sol	espejo
fuego	vidrio
luz	hielo

Al comparar "se durmió el sol" con "dormido el cuerpo en la cama" y "la luz se apagó en el hielo" con "despertó el alma en el cielo", puede verse una correspondencia de *sol* con el *cuerpo* y del grupo *hielo* con el *alma*.[10] El sema que comparten las tres imágenes *hielo, espejo* y *vidrio* es el del *cristal*.[11] *Cristal* como un reflejo puede relacionarse también con *sueño* en el sentido propuesto al comienzo de este trabajo—una representación o imagen. El grupo *sol, fuego* y *luz* obviamente comparte la idea de fuego. Como tal, si la homología *fuego* se remite al cuerpo, o sea, a la vida mundana, la homología *cristal* (incluso *espejo* y *sueño*) se remite al alma, o sea, a la vida eterna. Es decir, los motivos *sueño/espejo* de la Emperatriz y Leonor están ligados al Objeto del Sujeto/Borja—la vida eterna de la salvación.

El uso de los colores en la comedia parece subrayar estas relaciones. Borja le cuenta al Emperador los incendios de Toledo y la fiebre de la Emperatriz como

el vapor rojo y sincero
que matizaba la nube de la Emperatriz (275).

La propia Emperatriz, cuando le relata su sueño a Leonor, cita sus preguntas a Atropos:

¿Cómo deslava mi grana
la amarillez de tu rostro?
¿Cómo el cristal de los míos
empañan tus negros ojos? (253)

Leonor compara el tiempo a un fuego (329) y también menciona la amarillez de la muerte (330).

Surgen cuatro grupos de colores: rojo (grana, fuego), amarillo, cristal/blanco[12] y negro. Si se asocia el rojo con *fuego* y el blanco con *cristal*, la Emperatriz en sus preguntas a la Muerte encarna el desdoblamiento del ser humano: el rojo de su vitalidad mortal y los ojos cristales de su alma pura. El amarillo y el negro pertenecen al rostro y a los ojos de Atropos/la Muerte. Entra en la oposición primaria de *vida eterna/vida mundana* (o *alma/cuerpo*) un tercer elemento—la Muerte, la transición entre las dos vidas que parece tener su propia voluntad. Así refuerza la urgencia a encontrar la salvación porque nunca se sabe cuándo lleguen las Parcas.

Por lo tanto, aunque la Muerte aparece en el sueño de la Emperatriz y en el espejo de Leonor, los marcos de las representaciones de la Muerte (o sea, el sueño y el espejo) están ligados a la vida eterna.

En fin, los morfemas migratorios de Leonor y la Emperatriz juegan un papel importante en la comedia del padre Bocanegra. Ayudan al protagonista Borja a conseguir la salvación. Sus muertes lo hacen competente para obtener su objeto. Esto se logra por medio de la muerte y las dos representaciones presagiadas de la misma. Por eso, Leonor y la Emperatriz no sólo se relacionan con el Sujeto sino, lo que es más importante, también con su objeto, la vida eterna. En pocas palabras, sus muertes sirven no sólo como una *imago mortis* sino como una ofrenda de la vida eterna.

Jean Graham-Jones
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Matías de Bocanegra, *Comedia de San Francisco de Borja* en *Tres piezas teatrales del virreinato*, edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom (México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1976) 237–379.

2. En el sentido empleado por Van Dijk: un evento dramático que es "a change within the existing state of affairs of W_D" (Elam 121).

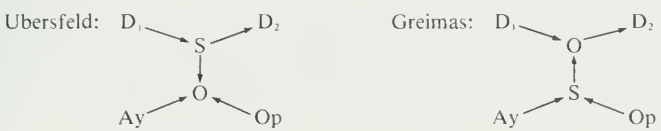
3. Las dos acciones se distinguen aún más si se nota que la Emperatriz se ve a punto de morir y Leonor se ve ya muerta—ninguna ve el momento de su muerte.

4. Según Greimas: ". . . an Actant (A_1) can be manifested in discourse by several actors (a_1, a_2, a_3) . . ." (1973, 107).

5. Así son descritas por Ubersfeld en su lectura de Greimas (71–79).

6. Se enfatiza aquí la relación Borja-Leonor-la Emperatriz. Por eso, no aparecen *todos* los modelos posibles que pueden ser generados por los otros actantes/actores, e.g., Sansón, Rocafort, Flora y Belisa.

7. El prototipo de estos modelos es el propuesto por Ubersfeld que invierte el modelo greimasiano (1966, 206):



8. Y así Borja se lo cuenta al padre Ignacio:

> cual sabes he enviudado,
> del piélago del mundo me he escapado (342).

9. La primera muerte le instruye que todos mueren incluso los "grandes". La segunda, con las imágenes religiosas empleadas por Leonor y sus implicaciones para Borja, parece ser más relacionada con el rechazo de la vida de este mundo y con el hallazgo de la vida eterna.

10. En el texto hay más ejemplos de la imagen *luz*: La Emperatriz se refiere a sí misma como "la luz que empezaba a arder" (253) y Leonor habla de vida como "una luz refulgente" (329). Además, aparecen inversiones de las correspondencias *sol-cuerpo/hielo-alma* cuando Leonor y Borja hablan de la muerte de la Emperatriz:

> L: ¡Qué fuego
> a un tiempo le abrasa el alma,
> y le deja helado el cuerpo!
> B: El cuerpo a hielos le embarga
> y el alma le abrasa a incendios. (271)

11. El *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* da los siguientes semas de *cristal*: "1. todo cuerpo que se presenta bajo una forma regular poliedra . . . 2. vidrio incoloro y muy transparente . . . 4. fig. ESPEJO 5. fig poét. AGUA. . . ." El *Diccionario de la lengua española* nota otro sema: "El agua en que se refleja la luz o las cosas."

12. *Cristal* por estar relacionado con la pureza puede también relacionarse con la blancura.

OBRAS CITADAS

José Juan Arrom. "Prólogo a la *Comedia de San Francisco de Borja*." *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. y pról. José Rojas Garcidueñas y José Arrom. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1976. 221–236.

Matías de Bocanegra. *Comedia de San Francisco de Borja. Tres piezas teatrales del virreinato*. 237–379.

Keir Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres y Nueva York: Methuen, 1980.

A.-J. Greimas. "Actants, Actors and Figures." (1973) *On Meaning*. Tr. Paul J. Perron y Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 106–120.

———. "Reflections on Actantial Models." (1966) *Structural Semantics*. Tr. Daniele McDowell, Ronald Schleifer y Alan Velie. Lincoln, Nebraska y Londres: University of Nebraska Press, 1983. 197–221.

Philippe Hamon. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du Récit*. Roland Barthes, et al. París: Seuil, 1977. 115–180.

Anne Ubersfeld. *Lire le Théâtre*. París: Éditions sociales, 1977.

Lope de Vega. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. (Ed. de 1613) Ed. Juana de José Prades. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971.