

01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ECOS Y RESONANCIAS DE LA
"CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO"
DEL PADRE MATÍAS DE BOCANEGRA

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS
PRESENTA:
HENOC VALENCIA MORALES

FAB. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

MÉXICO, 2005

m343638





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Teresita;

a Monina,
Toto y Camelita;

a Naibí Ximena,
Jesús, Luis Gerardo
e Isabel,

a quienes debo
felicidad, inspiración y estímulo.

Gracias.

INDICE

Introducción

1. La imitación poética	9
1.1 Teoría	10
1.2 Autores	13
1.3 Originalidad	17
1.4 Diversas formas de la imitación	18
1.5 Asunción novohispana	19
1.6 Imitadores en la Nueva España	22
2. El autor	27
2.1 Los jesuitas en México	28
2.2 Semblanza biográfica	30
2.3 Obra literaria	34
2.3.1 Poesía	35
2.3.2 Teatro	38
2.3.3 Oratoria sagrada	42
3. El poema	49
3.1 Título	50
3.2 Anécdota	52
3.3 Ambiente	53
3.4 Estructura	56
3.5 Retórica	56
3.6 Métrica	59
3.7 Sintaxis	59
3.8 Rima	62
3.9 Mitología	63
3.10 Texto	64

4. El desengaño en el mundo hispánico	73
4.1 La nueva realidad	75
4.2 El nuevo estilo	75
4.3 Estado de crisis	78
4.4 La limpieza de sangre	84
4.5 En la Nueva España	87
5. Influencias notables en la "Canción"	97
5.1 El concilio de Trento	98
5.2 La doctrina del libre albedrío	100
5.3 Antecedentes en España	101
5.4 Coincidencias	111
6. Resonancias en textos posteriores	114
6.1 Bartolomé Fernández Talón	116
6.2 Juan José de Arriola	118
6.3 Juan Bautista Aguirre	133
6.4 Autores anónimos	136
6.5 Manuel Antonio Valdés y Munguía	137
6.6 Francisco José de Soria	145
6.7 José Manuel Colón Machado	146
6.8 Tomás Cayetano de Ochoa y Arín	146
Conclusiones	148
Obras consultadas	152

INTRODUCCIÓN

Igual que entre los seres de la naturaleza, hay entre las obras de arte semejanzas y diferencias temáticas, estilísticas, estructurales, temporales. Éstas, al establecer puntos de referencia y términos de comparación, propician una comprensión más plena del objeto que se estudia y permiten su clasificación en alguno de los grupos que la teoría y la preceptiva han establecido tanto para géneros como para especies e individuos específicos de cada disciplina.

Algunas de esas semejanzas son ineludibles y no dependen de la voluntad de los autores sino de las características propias del grupo en que se ha clasificado la obra. Pero hay también otras que se deben al empeño consciente de un artista para emular a quienes antes que él han cultivado con éxito la misma actividad estética y por eso son considerados modelos confiables en la disciplina que se pretende practicar. Es éste el caso de la imitación poética, que consiste en la elaboración de obras que, modificando sólo ligeramente el tratamiento o la

técnica, refunden un poema conocido, y llegan a formar grupos más o menos numerosos de obras literarias entre las cuales se advierte un cercano parentesco por las influencias que las identifican con otros textos anteriores o posteriores. De ese modo, se puede rastrear el origen –genealogía– de textos que deliberadamente fueron compuestos a semejanza de otros hasta establecer familias a veces abundantes con temas o procedimientos comunes.

Esto sucedió en México con la “Canción a la vista de un desengaño” del padre Matías de Bocanegra, en un fenómeno literario que no se ha repetido en nuestra patria, al menos con tal profusión y con tan claras muestras de parentesco voluntario, sino en los tópicos horacianos fundamentales, como el *Carpe diem*, el *Beatus ille*, el *Non omnis moriar*. Habiendo iniciado la historia en un poema de Petrarca, se continuó en la península Ibérica con la imitación que del italiano hizo fray Luis de León (1527-1591), seguido por José de Sarabia (1593-d.1630), hasta llegar a la Nueva España, donde encontró suerte afortunada y se multiplicó tan profusamente como ninguno de sus iniciales autores hubiera podido imaginar.

Además de la belleza y el interesante contenido didáctico de la “Canción” de Bocanegra, su supervivencia a través de otros poemas incita la curiosidad y el deseo de conocerlo mejor. Afortunadamente ha sido estudiado con penetración y buen juicio por sagaces autores de quienes se da cuenta en la bibliografía que se anota al final de este trabajo, y los resultados de sus investigaciones han servido de punto de partida para el que aquí se presenta. De todos ellos se han tomado noticias y opiniones que dan fundamento a éste. Por todo ello, el autor declara desde aquí su gratitud a quienes lo antecedieron en el interés por el padre Bocanegra y su poema.

Este trabajo tiene muchos propósitos: afirmar la vigencia de la imitación poética como actividad propia de autores de calidad; conocer de manera general los poemas que, con el tema del desengaño, antecedieron al texto del padre Bocanegra, tanto en España como en la colonia, así como las coincidencias más

evidentes de éste con otros que aquí y allá se escribieron después con intención de exponer nuevas ideas a propósito del mismo tema, asunto tan complejo y misterioso como todos los fenómenos peculiares de la existencia humana; realizar, con base en los anteriores, una edición crítica de la “Canción a la vista de un desengaño” para entenderlo en plenitud, así como de algunos de la misma familia que le antecedieron o le sucedieron. Finalmente, se pretendió conocer un poco más a su autor, de quien desafortunadamente se encontraron pocos datos, aunque fueron suficientes para deducir su importancia.

En busca de lo anterior, se aplicó un procedimiento histórico, tanto en la semblanza del autor como en la exposición de los poemas según el orden de su aparición en la escena literaria; y en ese punto se hizo inevitable la comparación de los textos para inferir su parentesco con el centro de la investigación y para expresar juicios sobre la calidad estética de esas composiciones, así como sobre las ediciones que de ellas se han hecho en el curso del tiempo.

La bibliografía en torno del tema estudiado es, por fortuna, más abundante de lo que al principio parecía; sin embargo, de todas maneras resulta escasa en relación con la vida de algunos de los autores estudiados, sobre todo la del padre Bocanegra. De ella quedan todavía algunos asuntos muy oscuros, por ejemplo, el motivo de su acusación ante el santo tribunal así como su juicio y las razones por las cuales se le absolvió; otro problema igualmente difícil de resolver es identificar cuál fue, en la Nueva España, el primero entre los poemas compuestos con el tema del desengaño, pues aunque todos los estudiosos dan la primacía temporal al poema de Bocanegra, no se ha establecido con seguridad si el suyo fue anterior al de Fernández del Talón o viceversa, y queda por ello la duda sobre quién imitó a quién. Por otra parte, no se conocen los textos completos de las imitaciones posteriores a la del padre Arriola, pues los bibliógrafos de su tiempo sólo consignaron el principio de cada una de ellas y no se han encontrado fuentes confiables de las que se pudieran tomar esos textos para hacer los respectivos análisis.

Ayudó mucho a la elaboración de este trabajo la ordenada existencia del archivo histórico de la Compañía de Jesús, al cual se me concedió libre acceso cuantas veces fue necesario, sobre todo para consultar libros relacionados con la actividad de los jesuitas a partir de su establecimiento en la Nueva España casi desde los inicios de la vida colonial. Igualmente importante para la culminación de este resultado fue la guía del asesor, el doctor Rubén Darío Medina Jaime, quien con inagotable paciencia y favorecedora agilidad revisó muchas veces este escrito y sus avances, sugirió y aun proporcionó bibliografía pertinente para el caso y propuso cauce para los resultados de la investigación. Asimismo, me parece oportuno expresar aquí mi profundo agradecimiento al maestro Arnulfo Herrera, amigo y compañero, a cuyas generosas y oportunas sugerencias debo mi interés inicial por el padre Bocanegra y la posibilidad de realizar este proyecto.

Ojalá que este trabajo aporte una nueva luz para el mejor conocimiento de nuestra historia literaria, principalmente en cuanto se refiere a la literatura novohispana, en la cual, a pesar de los numerosos y en muchos casos acuciosos estudios de nuestros investigadores, hay aún importantes puntos oscuros que es necesario aclarar para enriquecer el caudal literario de México.

1

LA IMITACIÓN POÉTICA

1.1 Teoría

A partir del entusiasmo que el redescubrimiento de la obra de los poetas clásicos había provocado en los hombres del Renacimiento, se generalizó en Europa el interés, no sólo por conocer sino también por imitar a quienes en la época dorada de Grecia y Roma habían alcanzado prestigio por la indiscutible calidad de su obra. Desde entonces, y cada vez con mayor intensidad, durante los siglos XVI y XVII la imitación poética llegó a ser práctica ordinaria de todos los líricos del mundo hispánico. Consistía este ejercicio en la elaboración de poemas que tomaban como base una composición anterior escrita por un poeta renombrado, con la convicción de que la alta calidad del modelo original era garantía de éxito para el nuevo poema, y la mayor o menor cercanía a aquél era la necesaria y más confiable unidad de medida para evaluar el acierto en la obra recién elaborada.

Esta actividad, que ha tenido vigencia en todas las épocas, cobró auge gracias al renovado interés por las obras y los autores de la antigüedad, que los

humanistas consideraban como los modelos más altos y a quienes por ello se dedicaron a comentar y a imitar profusamente. Por ese motivo la imitación no sólo no era juzgada como actividad propia de ingenios reducidos, sino que, por el contrario, se creía reservada a los auténticos poetas de calidad -aquellos que osaban imitar a los universalmente reconocidos porque se consideraban aptos para ello-, al grado de que el Brocense llegó a considerar "que no (se) tiene por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos".¹

Aunque en ella incidieron todos los poetas de los siglos de oro, y a ella se debió en gran parte la fecundidad de la época dorada española, la imitación poética no es una aportación de España a la literatura universal. Procedimiento normal en el aprendizaje y en la elaboración de los bienes culturales, la imitación "se concebía como una característica natural del género humano extendida a todas las actividades del hombre y en la que estaba basada la civilización", según lo señalaba el Pinciano. Este autor, que en pos de Aristóteles afirmaba que el arte es imitación de la naturaleza, precisaba definiendo la poesía como "el arte que enseña a imitar con la lengua", y el poema como "la imitación hecha en dicha lengua"; pero no como ejercicio de simple calca, sino como inteligente y graciosa recreación de la realidad, que sin dejar de ser verosímil llega a interesar y aun a conmover vivamente a los lectores, pues "si el poeta pintase los hombres como son, carecerían del mover a admiración, la cual es parte principalísima del deleyte, que es el propio y esencial fin suyo".

Petrarca, que habría de ser el modelo por excelencia para todos los poetas de las lenguas romances, señaló una de las cualidades esenciales de la imitación de calidad: "El que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico [a su modelo], y que la semejanza no sea del tipo de la que se da entre un retrato y su modelo, donde se elogia más al artista cuanto mayor es el parecido, sino más bien del tipo de la que se da entre un hijo y su padre";² esto es,

¹ Margot Arce de Vázquez. *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1961, pp. 86-87.

² Cit. por Arnulfo Herrera. "Así en la tierra como en el cielo...", pp. 4-6.

con algunas características semejantes, pero con las diferencias necesarias para conferirle su propia identidad. Solamente de ese modo el poema o la obra de arte en general adquiere individualidad y valor propios, y se establece así la diferencia entre la imitación –que toma la realidad o la obra anterior como modelo para su creación– y el plagio, que copia servilmente, sin más valor que el que tiene la repetición que podría multiplicarse en número infinito.

No ha sido otro el camino inicial del artista de todos los tiempos. Comienza su carrera tomando de otros autores los temas, procedimientos y recursos hasta que le es posible emprender solo su propio camino. De esa manera, se ha considerado siempre que, igual que el conocimiento, el arte y temas que en él se tratan, así como los procedimientos que en el curso de la vida se van descubriendo como buenos, son patrimonio universal, de modo que tratar un acontecimiento ya explorado por otro no es apropiación ilícita de lo ajeno, sino uso de un objeto cultural que por igual pertenece a todos los miembros de la colectividad humana. Y precisamente en la imitación tiene su origen la preceptiva, que no es anterior sino posterior a la obra literaria, y tiene como base los éxitos que algunos autores considerados ejemplares han logrado después de múltiples ensayos técnicos, los cuales también han sido practicados por quienes vivieron y compusieron después de ellos, en busca de resultados semejantes.

En este creciente empeño de renovación estética no sólo los clásicos de la antigüedad, sino también muchos autores contemporáneos o inmediatamente predecesores, llegarían a ser considerados dignos de imitación; tales son los casos insignes de Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, cuya primacía compartida en la poesía barroca provocó una entusiasta admiración general muy pronto volcada en innumerables homenajes, certámenes y centones –expresiones barrocas de la imitación– que estimularon enormemente el ingenio de los poetas de la edad de oro en ambos lados del Atlántico. Pero, acaso porque a muchos pareció exagerada la veneración hacia estos poetas, surgieron simultáneamente detractores de tal actitud y, en época literaria tan convulsa, esa admiración

exaltada fue pretexto oportuno para expresar poéticamente envidias, rencores o simples antipatías derivadas de la personal adhesión de cada uno al privilegio de la forma o del fondo en la poesía, o bien al estilo que más le agradaba o con el que mejor se sentía identificado; en esa circunstancia, según afirma una autora, "la teoría de la imitación junto con los cánones respecto a *res* y *verba* [es decir, contenido y forma] anduvieron implicados en las polémicas contra Góngora y sus seguidores a quienes se acusaba de verbalismo".³

1.2 Autores

Aunque, como se dijo arriba, la imitación es recurso normal en todas las culturas y en todas las épocas, a partir del siglo XV esta práctica tuvo en Europa una extraordinaria vigencia, y los poetas se interesaron en dar nueva vida a los procedimientos que habían dado lustre a las literaturas clásicas. En realidad este ejercicio no era nuevo en Europa, pues en el siglo anterior ya el italiano Petrarca, según propia confesión, se había interesado en la recreación de aquella cultura que lo subyugaba, y muchos otros poetas habían seguido el mismo camino, de manera que a poco tiempo "el latinismo trascendía..., reflejándose en los temas e invadiendo el estilo y el léxico"⁴ de textos literarios compuestos en lengua castellana pero con una identificable textura latina, tan grata a los oídos cultos.

En España, siguiendo ese ilustre ejemplo, desde Garcilaso de la Vega hasta fray Luis de León, todos los poetas de la edad dorada española quisieron asegurar el éxito de su obra acogiéndose a la sombra protectora de los grandes clásicos. Y como prueba de este entusiasmo, hay que repetir la observación del Brocense, quien afirma que, por ejemplo, el soneto XXIX de Garcilaso es refundición de un epigrama de Marcial;⁵ y en relación con las influencias que con facilidad se advierten en la obra del mismo poeta, posteriormente Dámaso Alonso

³ Aurora Egido. "Temas y problemas del Barroco español" en *Historia y crítica de la literatura española*. 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Barcelona. Crítica, 1992, p. 4.

⁴ Margot Arce de Vázquez. *Op. cit.*, p. 87.

⁵ Cit. por Claudio Guillén. *El primer siglo de oro*. Estudios sobre géneros y modelos. Barcelona, Crítica, 1988, p. 16.

avisa que "es necesario partir de la convicción de que en Garcilaso casi todo es imitación italiana";⁶ de paso, recuerda asimismo que, como modelo de cortesanía unánimemente reconocido, el joven soldado también estudió letras humanas y en su trato frecuente con obras de la antigüedad clásica o de la literatura italiana encontró la fuente perenne de su inspiración poética. Y de su lectura asidua del *Canzoniere* de Petrarca extrajo formas, palabras y aun versos completos con los que engalanó su propia poesía, pues es fama que sabía de memoria gran parte de la producción lírica del italiano.⁷

Sin embargo, su obra evidencia también una gran adhesión a los poetas latinos, sobre todo a Virgilio, cuya influencia es tan notable en las églogas del toledano. Con razón Tomás Navarro Tomás asegura que "la naturaleza de sus sentimientos halló, sin duda, una mayor afinidad en las églogas de Virgilio... que en las canciones y sonetos de Petrarca". Y Arce de Vázquez afirma que "la sobriedad y la grave dulzura de Garcilaso tienen más cercano parentesco con la poesía virgiliana que con el *Canzoniere* petrarquesco"⁸

Pero como él, todos los poetas contemporáneos acudian a este recurso. Por ello don Marcelino Menéndez y Pelayo señala, entre muchos otros ejemplos que podrían aducirse, que "la deliciosa composición de Castillejo 'Al amor preso' es paráfrasis de un epigrama, o más bien idilio breve, de Andrea Navagero", que tiene como título *De Cupidine et Hyella*:

Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos...

y que por lo menos los últimos versos de la conocida canción del divino Herrera "Al sueño":

Ven ya, sueño clemente,

⁶ *Poesía española*. Madrid, 1952, p. 62. Cit. por Guillén, pp. 16-17.

⁷ Margot Arce de Vázquez. *Op. cit.*, p. 90.

⁸ *Op. cit.*, p. 88.

*y acabará el dolor; así te vea
en brazos de tu cara Pasitea,*

son reminiscencia de estos otros con que termina un soneto del mismo embajador de Venecia en España:

*Tu ch' acqueti ogni pena acerba e rea,
vien, sonno, ad acquetar i miei martiri;
e vinci quell ch'ogni altro vince, amore.*

*Così sempre sian lieti i tuoi desiri;
e il sen della tua bella Pasitea
sempre spiri d'ambrosia un dolce odore.*

Asimismo el crítico santanderino publica la noticia de que “para una fiesta fueron compuestas aquellas famosas estancias del Bembo, en que se describe la corte y reino del Amor, las cuales con tanto garbo imitó Boscán en su Octava rima, que es, sin duda, el más feliz de sus ensayos en el metro italiano”. Y sin disimular su justa admiración por el poeta español, dedica todo un tomo de su celebrada *Antología de poetas líricos castellanos*⁹ a estudiar a Boscán, así como a quienes éste imitó al elaborar su producción lírica.

Por otra parte, Rosa Navarro afirma que cuando Góngora dice -en el soneto que empieza con “La dulce boca que a gustar convida”- que Amor está armado de su veneno en la boca de la dama

*entre un labio y otro colorado
cual entre flor y flor sierpe escondida*

está imitando a Virgilio que en su égloga II advierte que *latet anguis in herba*, es decir, que “está oculta la serpiente en la hierba”.

Más adelante la misma historiadora de la literatura española advierte que según las reglas observadas por los poetas del siglo XVII, la imitación debe ser compuesta; indica con ello que tiene que aplicarse a la obra de muchos y variados

⁹ Tomo X. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952.

autores, pues imitar sólo a uno conlleva el riesgo de elaborar no más que un burdo remedo, sin gran mérito artístico. Además, indica, no conviene imitar solamente a los clásicos de la antigüedad, consagrados por la calidad y el tiempo, sino también a quienes en otras latitudes, en otras lenguas y en otras épocas se han distinguido en el cultivo de la poesía, como los italianos.¹⁰

Claudio Guillén amplía esta afirmación asegurando que en Italia, igual que en otras tierras de lenguas romances, Virgilio, Horacio, Ovidio, Propercio, Tibulo y otros autores de la más alta poesía latina fueron constantemente imitados por poetas de finales del XV –sean neolatinos como Fracastoro, o autores que escribieron sus imitaciones en italiano como Sannazaro– o del primer tercio del XVI –desde Trissino y Ariosto hasta Alamanni y Bernardo Tasso–.¹¹

También, por supuesto, es legítimo y conveniente imitar a quienes en la propia lengua han alcanzado alturas considerables. En este sentido, desde que el Brocense en 1574 y Fernando de Herrera seis años después publicaron sendas anotaciones en torno a la poesía de Garcilaso de la Vega, éste fue considerado por los españoles como el poeta por excelencia, el indiscutido modelo digno de ser imitado. Sin embargo, el mismo Herrera, consciente de la grandeza del toledano y de la enorme influencia que habría de ejercer en la producción de sus compatriotas, señaló sin ambages los errores que advirtió en la poesía de aquél, a efecto de que sus futuros seguidores no fueran a imitar también las fallas.

1.3 La originalidad

Paralelamente al ejercicio de la imitación, predicada y cultivada profusamente por los renacentistas, los poetas barrocos empezaron a interesarse por la creación original, pues la sola imitación tenía algunas desventajas, entre otras aquella que señaló Gracián en su sensato y sentencioso libro: "La imitación

¹⁰ En *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1997 (El libro de bolsillo, 5980), p. 239.

¹¹ *Op. cit.*, p. 25.

suplía al arte, pero con las desigualdades de sustituto, con carencias de variedad".¹² Sin embargo, una afición no eliminó la otra. Al contrario, es claro que los grandes autores de los siglos de oro en España siguieron atendiendo menos la originalidad que la erudición, y hacían manifiesta esta última a través de la imitación, que supone un conocimiento amplio del latín y de la poesía escrita en aquella lengua, y que ellos exhibían a cada momento como uno de los más altos timbres de la gloria que intentaban conquistar.

Y al final de la época barroca la preceptiva literaria, que a partir del Renacimiento había precisado el valor de la imitación como la más preciada referencia para juzgar la calidad de una obra, modificó ese concepto clásico y los autores se iban interesando en forma progresiva por la emulación, que consiste, más que en un seguimiento deliberadamente cercano del original, en la transformación de los modelos antiguos para crear una obra nueva con inspiración no siempre fácil de percibir.

De esta manera el culto muchas veces exagerado al clasicismo, que con frecuencia se manifestaba en series interminables de imitaciones, no llegó a opacar el permanente valor de la originalidad en la poesía; por el contrario, ésta adquirió o recuperó su importancia como el primero y más valioso elemento para asignar con justicia el mérito de una obra. Por ello, y para apreciar certeramente la preceptiva que los siglos de oro habían heredado de la tradición y la moderna apenas inventada en esas dos centurias, se debe recordar que "el Renacimiento admite, junto al valor de la creación original y espontánea, producto de un individualismo exaltado, la imitación de los antiguos como esfuerzo de cultura enderezado a emular la labor de individualidades egregias".¹³

¹² En *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 48.

¹³ Margot Arce de Vázquez. *Op. cit.*, p. 87.

1.4 Diversas formas de la imitación

Dos son los caminos que en el terreno del arte puede seguir el ejercicio de la imitación poética: el que se refiere al contenido y el que atiende a la forma. El primer caso –el del contenido– es lógicamente más frecuente pues consiste en el tratamiento de sentimientos o pensamientos que pertenecen por igual a todos los humanos; sin embargo, los asuntos, no obstante que parecen infinitos, son en realidad reducidos y por eso se repiten aunque desde perspectivas siempre distintas, como resultado de experiencias o estados de ánimo muy personales que los hacen parecer novedosos. Por su parte, el camino que se interesa preferentemente por imitar la forma es aún más exiguo, pues tiene como origen la práctica de una técnica ya ensayada por otros autores, y ésta es parte de un procedimiento necesariamente limitado.

En cuanto a la técnica del verso, la imitación renacentista en España se inició con la adaptación que Juan Boscán hizo de la métrica italiana, según él mismo explica en su carta a la duquesa de Soma: “He querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano... Y así comencé a tentar este género de verso [el endecasílabo]... De manera que este género de trobas... es dino, no solamente de ser recibido de una lengua tan buena, como es la castellana, mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares”.¹⁴ Boscán fue admirador entusiasta, y a partir de su trascendental plática con Navagero, aplicador constante de los metros y estrofas italianas, sobre todo del endecasílabo, del soneto y de la octava rima; con estas formas, nunca antes ensayadas con asiduidad en la península Ibérica, logró para el castellano un enriquecimiento que la ha convertido en una lengua flexible y musical igual que la mayoría de las derivadas del latín.

Con estos nuevos recursos métricos y estróficos ensayados por Boscán, a los que se agregaron las combinaciones que dieron origen a la lira y a la silva –que

¹⁴ Cit. por Marcelino Menéndez y Pelayo. *Antología de poetas líricos castellanos X*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952, p. 147.

tuvieron tanta aceptación y en las cuales se escribieron respectivamente el Cántico espiritual, las Soledades y otras muchas composiciones señeras-, la poesía española también heredó de Italia la afición a la sensualidad cultivada tan abundantemente por Petrarca, y que se hizo manifiesta en muchos sonetos de Lope de Vega o de Quevedo, pero no olvidó el cultivo del platonismo, que había sido inmortalizado ya en los viejos cancioneros, ni la estimación por Horacio, Virgilio y otros grandes poetas latinos que habían llegado a ser objeto esencial de la afición y admiración de los españoles del Renacimiento hacia los poetas más ilustres de la antigüedad.

Gracias al entusiasmo de Boscán, y al decidido impulso de su genial amigo Garcilaso, pronto el endecasílabo, con el heptasílabo, llegó a ser “el instrumento principal –algunos dicen el ‘molde’ – de la poesía en lengua española y, más aún, de la que se compone en las tres lenguas románicas no oxitónicas.”¹⁵ Del mismo modo, las combinaciones estróficas que hasta entonces parecían exclusivas del caudal técnico de los italianos, pasaron a formar parte importante de los recursos técnicos de la poesía española, al grado de que ahora se conciben estos recursos como propios, como si siempre hubieran sido elemento constitutivo de la tradición literaria de nuestra lengua.

1.5 La asunción novohispana

A nadie extraña la afirmación de que durante los siglos coloniales y aun mucho después de la emancipación de las nuevas naciones americanas, la literatura que se cultivaba en estas tierras era, en cuanto se refiere a temas y procedimientos, la misma que estaba de moda en la península, pues el caudal poético y técnico con que allá se contaba fue asimilado íntegramente por nuestros poetas, quienes lo cultivaron con entusiasmo y decoro y en muchos casos enriquecieron enormemente las formas italianas que desde entonces han sido

¹⁵ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 23, se refiere seguramente al italiano, portugués y castellano, aunque también son no oxitónicas el rumano, el gallego y el catalán.

parte de esa herencia y llegaron a hacer de ella, también acá, el molde en que se plasmaron muchas de las más celebradas composiciones que han dado justa fama a la poesía novohispana.

Fue muy temprana la asunción de estas formas italianizantes por parte de los poetas de la América hispana, desde que en 1560 Francisco Cervantes de Salazar, a quien el infaltable don Marcelino Menéndez y Pelayo atribuye la autoría de todas las composiciones que aparecen en el “Túmulo imperial”, describe en esa colección las honras fúnebres que en la Nueva España se celebraron en honor del “invictísimo César Carlos V”, entre las cuales –afirma el crítico santanderino– “hay sonetos muy estimables y ciertas octavas no ‘reales’, sino que aplican el nuevo endecasílabo al viejo orden de rimas de las de ‘arte mayor’”.¹⁶

Sin embargo, simultáneamente, y puesto que no se habían proscrito ni borrado del catálogo de la lengua española, todavía nuestros poetas del primer siglo seguían haciendo uso

*de las coplas españolas,
canciones y villancicos,
romances y cosa tal,
arte mayor y real,
y pies quebrados y chicos
y todo nuestro caudal.*¹⁷

Pero desde Francisco de Terrazas –“el más antiguo poeta mexicano de nombre conocido” – y Juan de la Cueva, nacido también en la Nueva España, todos nuestros grandes poetas cultivaron con dignidad las formas italianas recientemente trasplantadas a la lengua de Castilla, sobre todo el soneto –en cuyo estricto molde lograron piezas inmortales los mencionados, y posteriormente fray Miguel de Guevara, don Luis de Sandoval Zapata, sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora y muchos otros también insignes– y la silva, forma

¹⁶ Cfr. Alfonso Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos* primer siglo. México, UNAM, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33), p. xx. El mismo estudioso de nuestras letras coloniales informa que García Icazbalceta juzgó que los poemas del *Túmulo imperial* son “de diversas plumas”, pero es probable autor de algunas “el patriarca de nuestras letras universitarias”.

¹⁷ Los versos son parte de la “Repreñión” que Cristóbal de Castillejo lanzó “contra los poetas españoles que escriben en verso italiano”.

que todavía en los albores de la colonia aplicó Bernardo de Balbuena –“el español más novohispano” – en *El siglo de oro en las selvas de Erífite*, y ya en el XVII el padre Matías de Bocanegra, autor del poema que es objeto de este estudio; asimismo, en pos de su dechado Luis de Góngora, la Décima Musa utilizó la silva para componer aquel “papelillo que llaman el Sueño”, cumbre del gongorismo y máximo decoro de nuestra lírica colonial.

Igualmente se cultivó la lira, que en la península alcanzó excelsas cumbres con los poemas de Francisco de la Torre, Hernando de Acuña, fray Luis de León y san Juan de la Cruz, y que en estas tierras se trató con gran flexibilidad al contenerse en estrofas de muy variado número de versos; entre sus cultivadores novohispanos más notables y asiduos sobresalen Hernán González de Eslava, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, el padre Cosme de Flores, el venerable obispo de Puebla don Juan de Palafox y Mendoza y la misma sor Juana, quien también en esta forma estrófica alcanzó gloria con las hermosas liras que pone en boca de la Naturaleza humana en el auto *El divino Narciso* o con aquellas “que expresan el sentimiento que padece una mujer amante, de su marido muerto”.

Ni se olvidó el terceto encadenado o *terza rima* que inmortalizó Dante en su divina *Commedia* y que en España utilizaron con frecuencia, entre otros, Francisco de Quevedo con su “Epístola satírica y censoria al conde-duque de Olivares” y Andrés Fernández de Andrada, el autor de la “Epístola moral a Fabio”. Forma muy propicia para composiciones largas que invitan a la reflexión, también encontró aquí tierra fecunda desde que Bernardo de Balbuena escribió la *Grandeza mexicana*. Y también en los inicios de la colonia, aprovecharon su euritmia y su medida endecasílaba Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar, patriarcas ambos de la poesía novohispana.

1.6 Imitadores en la Nueva España

Además de las formas métricas y estróficas que pronto pasaron a formar parte del caudal novohispano, la imitación poética tuvo muestras importantes de su aplicación en estas tierras. Acaso la primera es aquella a que hace referencia Bernal Díaz del Castillo al describir la tristeza de Cortés en Tacuba después de la derrota que le infligieron los mexicanos el 20 de abril de 1521, y que es en realidad un romance que parodia el de “Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía...”, y que aquí se aplicó al acontecimiento de la noche triste:

*En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado:
triste estaba y muy penoso,
triste y con muy gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en un costado...*¹⁸

Nunca se lamentará suficientemente que Díaz del Castillo, con el justificado razonamiento de que “no estábamos en tiempos de ellos”, haya interrumpido tan abruptamente el romance, con lo cual impidió que conociéramos en plenitud el primer poema compuesto en estas tierras, sin duda una imitación o paráfrasis de algún romance español, pues esta forma poética aún en el siglo XVI tenía tal vitalidad que hasta muchos de los soldados conquistadores, en quienes se supone una instrucción muy exigua, conocían las diversas clases de romances, en los cuales se registraban los acontecimientos sobresalientes de la historia peninsular, así como las hazañas de los personajes que en esa época sirvieron de modelo a los autores de la conquista.

Y es que, en efecto, las primeras composiciones novohispanas hacen clara la influencia del romance, “que se equilibra con las bíblicas –baste aludir al *Triunfo de los santos*, a *Los sirgueros de la Virgen*, o a una espléndida página de *El Bernardo*–, o bien la influencia italiana que llegó a través de las obras de Petrarca, Ariosto o Sannazaro..., a más de las castellanas fundamentales; desde la vena

¹⁸ *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, prólogo de Joaquín Ramírez Cabañas, 6ª edición. México, Porrúa, 1967 (Sepan cuantos, 5), p. 299.

medieval y tradicional –y después, Garcilaso, Ercilla, Herrera y fray Luis–, hasta la cercanía de Lope y de Góngora”.¹⁹

Y todavía son evidentes otras influencias más lejanas, como la de Jorge Manrique, cuyas inmortales coplas imita con mucha dignidad, tanto en el fondo como en la forma, el infortunado poeta y teólogo Pedro de Trejo en su “Aviso y despertador para los que andan metidos en el mundo y olvidados de Dios”; en este poema, en efecto, es fácil identificar no sólo palabras, sino aun versos completos de los que en las conocidas coplas medievales dedicó el poeta a la memoria del maestro de Santiago:

*Despierte el que está dormido
en el servicio de Dios,
y esté alerta;
mire bien que anda perdido,
pues que Dios murió por nos
y es cosa cierta.*

*Avive el seso, y no pare
de hacer a Dios servicio,
si quisiere:
porque si a Dios contentare,
hallará que es muy gran vicio,
si ver quiere.*

*La muerte se nos acerca,
viendo ya el tiempo que pasa
de la vida;
con bien la otra Vida merca
en aquesta vida escasa
y afligida...*

*...De Dios tened gran temor
que es recto juez, y cohechos
jamás quiere,
si no son de gran dolor;
y por más fuertes pertrechos,
miserere.*

¹⁹ Alfonso Méndez Plancarte. *Op. cit.*, p. x.

*¿Qué se hizo Doña Juana
que fue reina de Castilla
poderosa?
¿Qué se ha hecho esa galana?
Decid, ¿valióle su silla
tan pomposa?*

*Y Carlos, aquel Infante
que fue nuestro emperador,
¿qué se ha hecho?
Ya dicen que va adelante,
a dar cuenta al gran Señor
de su pecho.*

*¿Qué se hicieron sus pompas,
y la corte tan crecida
que tuviera?
Ya no le siguen sus trompas,
porque es cosa conocida
que muriera.*

*¿Qué fue de su ser subido?
¿Qué fue de tanto mandar
como mandara?
De todo es desposeído,
y en morir vino a acabar
y ya pasara.*

*¿Qué fue de la gentileza
que tuvo en la juventud
este Marte?
Toda se vuelve graveza
cuando llega senectud
que desparte.*

*El bien que hizo entre nos,
cuando vivió en este suelo,
tan crecido,
le valdrá para con Dios
y por éste tendrá el cielo
merecido.*

*No tuvo la muerte en él
más resistencia que en uno
del ganado;*

*ni le bastó su tropel,
porque esto fue de consuno
acordado...*

*... Aborreced la riqueza,
aquellos que la tuviereis
en el suelo;
y amad siempre la pobreza,
porque cuando de acá fuereis
hayáis cielo.*

*Acordaos de aquellos tristes
que de puerta en puerta vienen
demandando;
no digáis que no los vistes,
pues que siempre se mantienen
voceando.*

*No digáis: "Ayúdeos Dios",
si los podéis socorrer
de presente;
porque si mucho dio a vos,
fue para dar de comer
al paciente...*

También conocemos uno de los tres "Sonetos de las Flores" en el cual, según Antonio Castro Leal, Francisco de Terrazas "imita y mejora" uno de Camoens: "*Tornai essa brancura a alva assucena*", y en el que es imposible dejar de ver las reminiscencias mencionadas por Francisco Pimentel y que Alfonso Méndez Plancarte identifica en la elegía de Fernando de Herrera "Esta amorosa luz",²⁰ que Bernardo de Balbuena repetirá en un soneto de su égloga III. Dice así el soneto de Terrazas:

*Dejad las hebras de oro ensortijado
que el ánima me tienen enlazada,
y volved a la nieve no pisada
lo blanco de esas rosas matizado.*

*Dejad las perlas y el coral preciado
de que esa boca está tan adornada,
y al cielo –de quien sois tan envidiada–
volved los soles que le habéis robado.*

²⁰ *Poetas novohispanos*. Primer siglo (1521-1621). México, UNAM, 1942 (BEU, 33), p. 35.

*La gracia y discreción que muestra ha sido
del gran saber del celestial maestro,
volvédsele a la angélica natura;*

*y todo aquesto así restituido,
veréis que lo que os queda es propio vuestro:
ser áspera, crüel, ingrata y dura.*

2

EL AUTOR

2.1 Los jesuitas en México

Considerando las tierras recientemente descubiertas en el occidente como terreno propicio para la evangelización, cuando todavía estaba joven la Compañía de Jesús por él fundada, san Ignacio de Loyola aconsejaba reiteradamente a sus delegados en España: "Al Messico envíen [sacerdotes], si les parece, haciendo que sean pedidos o sin serlo".¹ También por esas fechas, desde la Nueva España don Vasco de Quiroga, el insigne primer obispo y benefactor de los purépechas, había solicitado al pontífice, al rey y al mismo Loyola el envío a estas tierras de sacerdotes y hermanos coadjutores miembros de la reciente congregación para que ayudaran en la cristianización de los indígenas y para poner bajo su tutela una de sus más entrañables fundaciones, el colegio de San Nicolás, "cuya administración y gobierno y cultivo había deseado ardientemente encomendar a la Compañía";² por su parte, desde 1570 el cabildo de la ciudad de México inició gestiones con igual petición en virtud de la urgente necesidad de educar y evangelizar a los jóvenes criollos.

¹ Gerard Décorme. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial. 1572-1767*, tomo I, p. 4.

² Francisco Javier Alegre. *Historia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, tomo I, p. 145.

En respuesta a estas insistentes solicitudes, al año siguiente el rey Felipe II expidió dos cédulas: una dirigida al provincial de Toledo, padre Manuel López, y la otra al general de la Compañía, solicitando expresamente el envío de jesuitas a México. Sus gestiones no fueron cumplidas sino en 1572, cuando llegó a la Nueva España el primer grupo de quince jesuitas enviados por san Francisco de Borja –el célebre duque de Gandía, su tercer general– para evangelizar a los indígenas y atender espiritualmente a los conquistadores, necesitados aquéllos de consuelo y estos últimos de una voz que con suficiente autoridad moral apaciguara sus ánimos y suavizara sus actitudes tan proclives al desorden y aun al crimen.

Fue inmediato el inicio de su labor evangelizadora, pero ai poco tiempo se interesaron también en la educación; aunque ya para entonces había sido fundada la universidad, existían muy pocas escuelas de primeras letras, por lo cual los jóvenes crecían sin una formación intelectual y espiritual sólida. Los colegios de los jesuitas llenaron eficazmente aquel vacío y durante la época colonial no tuvieron competidores en el ejercicio del ministerio de la pública enseñanza.³ Al cabo de dos años pusieron a funcionar para los españoles el colegio de San Nicolás Obispo en la ciudad de Pátzcuaro, en la capital del virreinato el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, uno de los primeros establecimientos de estudios superiores en la Nueva España, y posteriormente el de San Gregorio para niños indígenas, mientras que la preparación de sujetos interesados en pertenecer a la Compañía se realizaba en el noviciado que para ese fin se había establecido en la vecina población de Tepetzotlán. A partir de entonces ingresaron en la Compañía, con intención de hacerse religiosos, numerosos muchachos criollos que al recibir las órdenes sagradas y ejercer su ministerio hicieron más fecunda y eficaz la labor de los hijos de san Ignacio.

Al fundar su congregación, Loyola había dispuesto que el jesuita debe ser un hombre espiritual pero "letrado", es decir, con un bagaje religioso y cultural que lo hiciese apto para ayudar con su fe y su preparación intelectual a todos los

³ Décorme. *Op. cit.*, p. 9.

hombres que se acercaran a él en busca de guía o consejo. Por eso no sorprende *saber que aquí como en otras tierras a donde llegó su acción hubo entre ellos, además de santos misioneros, grandes oradores, científicos respetables, artistas talentosos, excelentes maestros de las distintas facultades y muy buenos escritores, poetas y dramaturgos cuya labor evangelizadora, docente o literaria dejó profunda huella que todavía se advierte a pesar de la distancia temporal que nos separa de ellos.*

2.2 Semblanza

A este selecto grupo perteneció el padre Matías de Bocanegra, decoroso cultivador de la palabra con tendencia gongorina en los distintos géneros literarios, cronista y calificador del Santo Oficio y autor, entre otros celebrados textos, de la famosa "Canción a la vista de un desengaño", que es sin duda el testimonio más expresivo de la acendrada y perdurable asunción de la imitación poética en la Nueva España durante los siglos barrocos y aun en el que les sigue. Esta canción tiene algunos antecedentes claramente identificables en la península y, por su parte, casi de inmediato a su primera aparición provocó en nuestra tierra una larga serie de composiciones semejantes, que conservan la esencia de la primera, no sólo en cuanto al tema, intención didáctica y desarrollo de la anécdota, sino también en el lenguaje, en el tratamiento, en el metro y hasta en las combinaciones estróficas, de manera que parecen hechas con el mismo molde que se aplicó para aquélla.

Ha sido unánimemente elogiada por los historiadores de la literatura mexicana la calidad artística de Bocanegra, pero todos ellos consignan datos muy exiguos acerca de la vida del sacerdote y de su obra, en la mayor parte sumergida o, según parece, irremediamente perdida. A pesar de ello, con ayuda de esos datos dispersos puede lograrse un esbozo biográfico que permita por lo menos situar en su contexto histórico y literario al celebrado autor.

En su *Biblioteca hispano-americana septentrional*, José Mariano Beristáin de Souza anota como única referencia del origen de Bocanegra la ciudad de Puebla de los Ángeles, donde nació a principios del siglo XVII; el padre Carlos Sommervogel, cronista de la Compañía de Jesús, corrobora que, en efecto, el poeta vino al mundo en la Angelópolis pero aumenta el dato precisando el año de 1612; notifica asimismo que el personaje de que se trata "entró [en el instituto de san Ignacio] en la provincia de Nueva España en 1628",⁴ es decir, cuando apenas tenía dieciséis años.

Alrededor de 1633 enseñó gramática en el colegio que la Compañía de Jesús había fundado y atendía en la ciudad de Querétaro, de donde, según refiere el padre Antonio Núñez de Miranda –personaje que en su tiempo gozó de muy alta estima por su pública virtud y que debe su fama presente al hecho de haber sido durante años el confesor y director espiritual de sor Juana Inés de la Cruz–, el mismo Bocanegra llevó al noviciado de Tepetzotlán al joven Francisco de Rosas, que iniciaba su preparación para profesar en la Compañía y ordenarse sacerdote.⁵ Posiblemente también en aquella ciudad enseñó retórica algunos años, después de los cuales pasó a la capital del virreinato.

Un dato sorprendente y no suficientemente aclarado de su biografía es aquel que se encuentra en la obra del padre Zambrano,⁶ el cual refiere que en una carta enviada por el padre Mucio Vitelleschi al padre Luis de Bonifaz, provincial de la Compañía de Jesús en México, se trasluce que el padre Bocanegra fue denunciado al tribunal del Santo Oficio aunque no se conoce el motivo; pero *cua' quiera que éste haya sido, el autor de la carta recomienda que "cumplidos los 33 años de edad el P. Matías de Bocanegra, examine el provincial las causas, por qué se dice [que] está este padre denunciado al santo oficio [de la Inquisición], y si descubren que [la denuncia] tiene fundamento, se le difiera la profesión de*

⁴ *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. I, p. 1559.

⁵ Carta de edificación del hermano coadjutor Francisco de Rosas, en el *Archivo Provincial Mexicano* [Isleta College, 1935], vol. 6º., ms. Cit. por Francisco Zambrano en el *Diccionario bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo IV, p. 186.

⁶ *Diccionario...*, tomo IV. Siglo XVII (1600-1699), p. 187.

cuatro votos; pero si no subsisten las causas, se le conceda, con los primeros, porque estudió fuera".⁷

No se consignan en ningún lugar las medidas que aplicó el padre provincial para dilucidar o resolver este importante asunto, pero la recomendación de Vitelleschi es claro indicio de su gravedad. Seguramente no se encontró un fundamento suficientemente válido para la denuncia, pues el padre Bocanegra pronunció solemnemente los cuatro votos correspondientes a su consagración el día 2 de julio de 1645, "por donde se prueba la falsedad de las acusaciones del oficio de la Inquisición".⁸

Según refiere el padre Francisco Xavier Alegre en su historia de la Compañía, el benemérito obispo angelopolitano don Juan de Palafox y Mendoza distinguió al padre Bocanegra, igual que lo hizo con el padre Agustín de Leiva, con su preferencia para que pronunciara los sermones en los acontecimientos religiosos más importantes celebrados en su catedral, y lo nombró también capellán y confesor en algunos conventos de religiosas de aquella ciudad.⁹ Esta distinción del venerable obispo explica la posterior decisión de Bocanegra de tomar partido en favor de su prelado durante el complicado y largo problema que algunos años después se suscitó entre el mitrado por una parte, y por la otra la mismísima Compañía de Jesús, a la que se unieron los padres del Carmelo y los de otras órdenes religiosas establecidas en la diócesis de Puebla, a causa de la renuencia de todos ellos a exhibir ante el obispo la autorización pontificia para predicar y confesar en la región eclesiástica que él tenía a su cargo, o bien la exención de ese deber (el de mostrar dicha autorización) emitida por el pontífice romano, único que podía autorizar tal prerrogativa.

⁷ Archivo Provincial Mexicano [Isl. Col. 1935]. Cartas de los generales, pp. 25-26.

⁸ Francisco Zambrano. *Op. cit.*, p. 187.

⁹ *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, t. II. México, 1842, pp. 313, 314, 346.

Apunta Gregorio de Guijo en su *Diario* que el jueves 15 de abril de 1655 "entre los padres de la Compañía hubo disturbios cerca de los dubios que recibieron, y especial entre los padres Matías de Bocanegra y Juan de San Miguel, porque éste es capital enemigo del señor obispo Palafox, y Bocanegra su defensor, causa porque lo desterró la Compañía".¹⁰ Este dato del curioso cronista es interesante porque el litigio a que hace referencia se inició y a la postre alcanzó su máximo encono precisamente con los padres de la Compañía, por cuya gestión fue retirado de Puebla el señor Palafox y enviado a la pequeña diócesis española de Osma, donde vivió hasta el final con fama de gobernante probo y hombre bueno; sin embargo, los jesuitas, como se advierte en la nota de Guijo, no llegaron a la unanimidad en cuanto a su actitud frente al obispo de la diócesis en la que ejercían su ministerio. Se ignora en qué acabó el disturbio entre los dos sacerdotes y cuáles fueron el lugar y las condiciones del destierro a que fue condenado el padre Bocanegra, pero en otra fuente se informa que "por este tiempo auxilia en Puebla a algunos reos".¹¹

A partir de 1648, sin que se conozcan datos que refieran la causa de su traslado, se le encuentra predicando en la iglesia catedral de la ciudad de México. La primera alusión a sus sermones pronunciados en la capital es la relativa al que pronunció en septiembre del año mencionado en la ceremonia con que se bendijo la cruz de piedra que el arzobispo de México Juan de Mañozca y Zamora encontró en Tepeapulco¹² e hizo traer de aquella población para colocarla en el cementerio de la catedral —y que aún subsiste en lo que ahora es el atrio de dicho templo metropolitano—, con asistencia del obispo de Yucatán, el gobernador, la real audiencia, los tribunales, el señor arzobispo y su cabildo, "y grande y lucido concurso".¹³ El año siguiente se le oye predicar el día de san Miguel arcángel y

¹⁰ Gregorio de Guijo. *Diario*, t. II, p. 14.

¹¹ Manuel Villabona. Carta edificante sobre el hermano Mateo Jorge.

¹² Población del estado de Hidalgo al sureste de Pachuca, en los límites con el estado de México. Allí realizó fray Bernardino de Sahagún parte de sus investigaciones sobre el México antiguo.

¹³ Juan Francisco Sahagún de Arévalo. *Gaceta de México*, reproducida en el número correspondiente a septiembre de 1730. Nueva edición. México, 1949, p. 273.

posteriormente le correspondió describir el auto público y general de fe celebrado en la ciudad de México el 11 de abril.

Tuvo la intención de fundar una congregación de sacerdotes, y con ese propósito el 14 de agosto de 1651 pidió al padre Diego de Salazar, también religioso de la Compañía que como procurador estaba a punto de viajar a la ciudad de Roma, que en nombre de varios sacerdotes impetrara de Su Santidad Inocencio X la confirmación de ese proyecto, pero desafortunadamente tampoco se conocen el resultado de aquella gestión, la acogida de la pretendida congregación por parte del pontífice o de los posibles miembros, y ni siquiera si llegó a hacerse efectiva su fundación.

Fue, según afirma Beristáin, "uno de los jesuitas de más vivo ingenio y de más instrucción en las letras humanas y sagradas, y muy estimado de los virreyes y obispos"; llegó a distinguirse como buen poeta —Alfonso Méndez Plancarte lo considera "más alto" que Ambrosio de Solís Aguirre— y mejor orador sagrado,¹⁴ ya que en esta ciudad vivió la mayor parte de su vida y en la misma murió el 7 de noviembre de 1668, "con fama de hombre de vivo ingenio y de vasta instrucción en las letras humanas y divinas, por lo cual, durante muchos años, fue muy consultado de los virreyes u obispos de Nueva España".¹⁵

2.3 Obra literaria

Del mismo modo que se desconocen muchos detalles de su biografía, se ignora en gran parte su obra. Pero lo poco que se conoce ha merecido elogiosos comentarios de los críticos y lectores contemporáneos suyos; los pósteros, en cambio, han sido menos entusiastas aunque no dejan de considerarla digna de alabanza; así, con el apoyo de su amplia sabiduría y su reconocido buen juicio al mismo tiempo que el poco fervor que le permitía su también innegable repulsión al

¹⁴ *Poetas novohispanos segundo siglo (1621-1721)*, parte primera. México, Imprenta Universitaria (BEU, 43), 1943, p. L.

¹⁵ *Ibid.*, p. 104. El padre Gerard Décorne sitúa la muerte del padre Bocanegra en 1675. *La obra de los jesuitas mexicanos en la época colonial*. México, Jus, 1941, p. 168.

estilo barroco, don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien de la poesía novohispana del siglo XVII sólo consideraba rescatable la de sor Juana Inés de la Cruz, llegó a afirmar que en la historia de la literatura colonial "no podría prescindirse de algunos versificadores gongorinos que demuestran cierto ingenio, como el jesuita Matías de Bocanegra, autor de una *Canción alegórica al desengaño*".¹⁶

Acorde con la opinión del maestro santanderino, nuestro paisano Francisco Pimentel afirma que el padre Bocanegra fue, "entre los numerosos poetas del corrompido siglo XVII novohispano", uno "de los menos malos".¹⁷ Y para borrar cualquier vestigio de exaltación patrioterica que pudiera imputarse a quienes estamos convencidos de que fue un abundante jardín la poesía de la Nueva España y muy amplio el catálogo de sus buenos poetas, a Carlos González Peña le parece que Matías de Bocanegra es, "de toda la caterva de versificadores gongorinos, acaso el único que merezca recordación y estima".¹⁸

2.3.1 Poesía. De sus escritos del género lírico sólo se conoce la "Canción a la vista de un desengaño" que aquí se estudia, y que "entre las composiciones descriptivo-alegóricas, al modo de la 'Imitación del Petrarca' de fray Luis, no se deslucen mucho aun junto a la del Jilguero de Mira de Mescua, su modelo indudable";¹⁹ y a pesar del exceso en los detalles y de la lentitud en la descripción, es una de las más interesantes que se escribieron en nuestras tierras durante la época colonial. Ha formado parte de todas las antologías poéticas de la Nueva España y ha sido estudiada desde perspectivas diferentes pues sobre ella se fincó la merecida fama del padre Bocanegra y, como se verá más adelante, marcó el inicio de una serie muy fecunda de composiciones poéticas posteriores —la mayoría de ellas imitaciones temáticas y aun métricas— en relación con el tema del desengaño.

¹⁶ *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911. p. 68.

¹⁷ *Historia crítica de la poesía en México*. México, 1855, p. 27.

¹⁸ Carlos González Peña. *Historia de la literatura mexicana*. Porrúa, 1969, p. 82.

¹⁹ Alfonso Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos segundo siglo (1621-1721)*, parte primera, p. L.

Aunque al juzgar este poema en general los críticos mexicanos de la literatura han seguido muy de cerca la opinión de Menéndez y Pelayo en cuanto a su rechazo al estilo barroco de las composiciones de la época, Francisco Pimentel advierte en él un "carácter moral y filosófico, imágenes graciosas, toques atrevidos y sentimientos bien expresados"; Julio Jiménez Rueda le encuentra un "noble lirismo", pero no deja de advertir también un "encrespado amaneramiento". De manera semejante, José María Vigil alaba la "naturalidad de su estilo, no obstante algunos lunares gongorinos". Don Marcelino, crítico tan autorizado como ineludible de la poesía en lengua española, lo considera digno de mención "tanto por la fluidez de sus versos, como por la delicadeza del sentimiento místico". Y nuestro Carlos González Peña, aunque una vez más hace manifiesta su decepción por la pobreza y falta de calidad de la producción poética de la colonia, lo salva de la condena al juzgar que es el suyo un "poema que está muy por encima de cuanto se escribió en su tiempo".²⁰

Por su parte, el padre Alfonso Méndez Plancarte reconoce que el autor "extrema la conceptista minuciosidad, palabrea con exceso, adolece de rípidas sinéresis y de varios 'traquidos' disonantes" y no le encuentra "esa peculiar fluidez métrica, o ese sentido místico, ni nada excepcional de enmarañamiento o de naturalidad" de que hablaron los críticos anteriores. "Sus 'lunares gongorinos', en cambio –sigue diciendo el crítico–, son los que hacen sabrosa esta pintura, en sí vulgar y lenta, y redimen el declive prosaizante de su 'carácter filosófico', que no excede al de una 'fábula con moraleja'". Pero no considera denigrante esta circunstancia –la de ser nuestro primer fabulista–; por el contrario, reconoce que ella lo hace también memorable, "así como el influjo prevalente de Calderón, en su estilo de lengua y de imágenes, lo destaca entre nuestros calderonianos del XVII". En conclusión, según el crítico de nuestra literatura novohispana, el padre Matías de Bocanegra se muestra en esta composición "mucho más que un versificador no despreciable [como lo calificó Menéndez y Pelayo], pero muchísimo menos que 'el

²⁰ *Op. cit.*, p. 82.

único' poeta estimable de su edad, en que es uno entre muchos, e inferior a no pocos en jerarquía".²¹

Además de ella, sus biógrafos aluden al "Viaje del marqués de Villena", poema que en 1640 compuso el padre Bocanegra y el "Teatro jerárquico de la luz, pira cristiano-política del gobierno", en el arco con que el cabildo de México obsequió al conde de Salvatierra en 1642. Guijo cita en su *Diario* como obra del mismo el poema y la loa que el día 3 de julio de 1650, en ocasión de la entrada del nuevo virrey Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste y marqués de Villafior, adornaron la catedral, en cuya portada estaba pintada la fábula de Hércules, que una farsante explicó al recién llegado.²² Y hay noticia de que en 1659 escribió un dictamen, que tampoco se conoce, con opiniones sobre los Salmos que en su prisión inquisitorial compuso el célebre personaje autoproclamado rey de México don Guillén de Lámpart.

Emilio Carilla menciona como fenómeno propio de la literatura barroca la abundancia de textos de circunstancia, disposición que encontró en la colonia un campo harto propicio para que los poetas de estas regiones ensayaran sus capacidades en composiciones que surgían de los certámenes generalmente organizados por los cabildos para solemnizar las festividades religiosas o para celebrar la llegada de un arzobispo, la toma de posesión de un nuevo virrey, la realización de un auto de fe o cualquier acontecimiento relacionado con la familia real; con referencia al mismo asunto, recuerda el citado autor que en la Nueva España es aquel siglo XVII "época de centones, relaciones y panegíricos, de certámenes y homenajes rimados, de paronomasias y juegos que, con ayuda de lo más externo de Góngora, procuran mover así la quieta vida colonial".²³

²¹ Alfonso Méndez Plancarte. *Op. cit.*, pp. XLIX-L. También aparecen en este volumen las citas entrecuilladas del párrafo anterior. *Passim*.

²² *Diario*, tomo I, p. 108.

²³ Emilio Carilla. *El teatro español en la edad de oro*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 40.

A diferencia de la opinión muy extendida en el sentido de que el estilo barroco en literatura tiene como elementos principales la oscuridad conceptual y la palabrería muchas veces exenta de sustancia, en un nuevo intento por reivindicar el contenido barroco Aurora Egido afirma que la literatura barroca considera el concepto como punto de partida en la elaboración de toda estética; por esa razón juzga necesario –urgente– revisar las clasificaciones que hasta ahora se han venido repitiendo en relación con estos temas: "La noción de conceptismo, normalmente reducida a los aspectos verbales, debe ser considerada en su doble faz filosófica y literaria que aúna la estética y la moral", de manera que no debe olvidarse el aspecto temático.

"La escritura barroca –sigue diciendo la misma autora– se basa en la analogía conceptual y sobre ella se tejen los caminos poéticos, incluidos los de la derivación más oculta". Pero admite que es posible encontrar vacuidad en la lengua del pueblo y de los hombres de la corte, o bien en la oratoria sagrada, "todo ruido y voces, achaque por el que fue acusado Góngora por sus detractores, como vio muy bien Gracián".²⁴

2.3.2 Teatro. En su afán de evangelizar de modo más expedito y práctico a los indígenas, los misioneros españoles echaron mano de todos los recursos a su alcance; conocedores de la eficacia del teatro como vehículo para la difusión de las ideas, desde el principio de su labor evangélica aprovecharon la habilidad artística de los naturales para explicar o difundir las verdades fundamentales de la creencia católica, o bien para edificar, proponiendo a consideración del público los ejemplos de santos varones cuya vida y virtudes es conveniente imitar. Los padres de la Compañía de Jesús, cuya afición por el teatro parece tener fundamento y ejemplo en los *Ejercicios espirituales* –tan llenos de dramatismo escenográfico y conceptual– con que san Ignacio de Loyola intentaba conmovir a los pecadores hacia un radical cambio de vida, utilizaron también este recurso, y tanto en los

²⁴ Aurora Egido. "Temas y problemas del Barroco español en *Historia y crítica de la literatura española*, 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Barcelona, Crítica, 1992, p. 18.

colegios con los estudiantes como en su labor evangelizadora con los adultos, fomentaron la actividad histriónica y ellos mismos llegaron a ser autores de muchas de las más difundidas obras de teatro en la época colonial.

Con razón afirma Elsa Cecilia Frost que “toda la obra jesuita –desde los propios Ejercicios espirituales de san Ignacio– está marcada por la teatralidad. Piénsese tan sólo en el ambiente dramático en el que se realizaban tales ejercicios y en el manejo de la voz –eminentemente teatral– que exigían del predicador”; y aduce la afirmación de Pilar Gonzalbo en el sentido de que “la práctica de los ejercicios espirituales, con el aparato dramático que los acompañaba, fue una de las formas de atracción más eficaz, modelo de penetración psicológica”.²⁵

Conviene recordar a este propósito cuánto se ha ponderado el valor didáctico del teatro, particularmente en los dramas compuestos por los jesuitas, que tenían esta actividad como una de los más eficaces recursos para la educación de la juventud que atendían, y cuánto influyó su desarrollo en la comedia española de aquí y de la península. Baste aducir, como muestra de esta influencia, que Lope aprendió de esa escuela la aplicación de recursos para evitar el tedio en los espectadores, lo que equivalía a colocar la recepción en lugar preeminente.²⁶ Igualmente se sabe que Calderón de la Barca estudió con los jesuitas, de quienes probablemente recibió influencias que más tarde habrían de reflejarse en su dramaturgia.

Como en todos los tiempos y lugares, la retórica teatral de los siglos de oro buscaba, sobre todo, persuadir al público a través de la diversión, ya fuera en relación con las verdades del cristianismo, nuevo en estas tierras, o bien en el terreno de la moral, que no andaba aquí ni allá en sus mejores momentos. Con

²⁵ Elsa Cecilia Frost. *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. CONACULTA, 1992, p. 14 y Pilar Gonzalbo Aizpuru. *La educación popular de los jesuitas*. México, Universidad Iberoamericana, 1989, p. 79.

²⁶ Aurora Egido. “Temas y problemas del Barroco español” en *Historia y crítica de la literatura española, 3/1. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona, Crítica, 1992, p. 15.

estas dos nobles finalidades se escribían comedias que escenificaban pasajes bíblicos, acontecimientos importantes en el calendario cristiano, vidas de varones o mujeres que por su buena conducta o su conversión final podían servir de ejemplo para los indígenas recién cristianizados, y aun para quienes, siendo cristianos viejos, necesitaban en todo momento un modelo seguro para encauzar sus acciones. Y como el público, igual en la metrópoli que en las colonias, estaba siempre ávido de distracciones, se generalizó el entusiasmo por esta forma de diversión, que en aquella época sin libros era prácticamente la única.

Pero, siendo los habitantes de la Nueva España tan desiguales en cuanto a preparación académica, posición social y económica y aun en la capacidad para entender los mensajes, el teatro –reflejo fiel de la vida– tenía que ajustarse a esa heterogeneidad, tanto en los temas como en el tratamiento y aun en el lenguaje de los personajes. Esta exigencia fue casi siempre resuelta con éxito por el ingenio de los evangelizadores, quienes elaboraban o representaban obras teatrales con un lenguaje inteligible por los diversos públicos; pero también es cierto que muchas veces tanto el lenguaje como el contenido de los dramas rebasaban la capacidad de comprensión de los indígenas o del pueblo criollo, que tampoco tenía una instrucción muy sólida.

La escuela jesuítica se interesó particularmente en el cultivo de la imaginación, que el mismo san Ignacio recomendaba y aplicaba en sus memorias, diarios y ejercicios espirituales, en los cuales esa facultad cumple un papel fundamental e ineludible. Por su parte, el lenguaje que usaban los autores tenía como propósitos claros y definidos estimular la retención de las ideas y conmover a los oyentes. Y el necesario complemento de los recursos anteriores, también aplicado por el santo fundador de la Compañía en sus *Ejercicios espirituales*, "el espacio de la fiesta albergó abundante carga simbólica, particularmente en las justas poéticas que favorecieron el arte efímero y la teatralidad del discurso, con

emblemas y jeroglíficos que luego recogerían las correspondientes relaciones²⁷ y que estimuaban sorprendentemente la imaginación.

No extraña, pues, que el padre Bocanegra se interesara por esta actividad literaria que tan probados frutos había dado en los inicios de la evangelización de los indígenas y que en todos los tiempos ha sido el vehículo más eficaz para llevar cualquier mensaje que el autor quiera enviar a los destinatarios. De su interés por el teatro se conoce la *Comedia de san Francisco de Borja* —que relata la transformación del duque de Gandía a la vista del cadáver de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V—, la cual, como se mencionó arriba, forma parte de una composición suya más amplia titulada *Viaje del marqués de Villena por mar y tierra a Nueva España*,²⁸ pieza dramática representada en 1640 para celebrar la toma de posesión de ese nuevo virrey, igual que el arco triunfal que se erigió en la puerta de la catedral de México con el mismo propósito, y la ya mencionada comedia *Sufrir para merecer*.

De esta última tampoco hay absoluta seguridad en cuanto a que sea obra del padre Bocanegra aunque siempre se ha considerado así porque fue descubierta entre unos papeles de su propiedad por Julio Jiménez Rueda. A este propósito, Elsa Cecilia Frost comenta acertadamente que "a decir verdad, resulta muy difícil aceptar que esta comedia de enredos amorosos, debidos no tanto a la necedad de los personajes mismos sino a la moda de la época que el autor siguió sin ningún discernimiento, pudiera servir a fin religioso alguno",²⁹ como era de esperarse en las obras teatrales compuestas por hombres de Iglesia, que casi siempre tenían como objetivo la cristianización y la moralización del público; más aún, ni siquiera hay total certeza sobre el título, pero su descubridor, que encontró en el Archivo General de la Nación un ejemplar de la obra al que le faltan las tres primeras páginas, "como al final de todas las comedias de la época se repite el

²⁷ Egido. *Ibid.*, p. 16.

²⁸ En 1992 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes editó esta obra en el volumen V de la colección Teatro Mexicano con el título de *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, precedido de un estudio introductorio y notas de Elsa Cecilia Frost.

²⁹ *Op. cit.*, p. 34.

nombre de la obra como remate”, con mucha sensatez le atribuye el nombre referido, deduciéndolo de sus versos finales:

*Beso tus pies,
y aquí, Senado, da fin
Sufrir para merecer.*³⁰

2.3.3 Oratoria sagrada. Durante el siglo barroco la oratoria sagrada llega a ser, como otras manifestaciones literarias y artísticas en general, desbordante, al grado de provocar la acerba crítica del padre Isla a través de Fray Gerundio de Campazas. En la preceptiva de la época –aparte su hilo de continuidad con el Renacimiento–, igual que en todas las manifestaciones humanas posteriores al respectivo concilio, influye permanentemente y de manera definitiva la moral emanada de Trento “ligada al concepto clásico de *imitatio* que sufre una evidente transformación en el Barroco... Aristóteles y Horacio influyen incluso en quienes se apartaron de ellos.”³¹

Precisamente fue ésta la actividad predilecta del padre Bocanegra. De acuerdo con la afirmación de sus contemporáneos consignada por la mayoría de los historiadores de la Compañía de Jesús en la Nueva España, tanto en su natal Puebla como en la ciudad de México, durante mucho tiempo y hasta su muerte se dedicó por entero a la predicación, actividad en la cual, según consignan Lecina y Uriarte “se distinguió sobremanera”³² y obtuvo sus mejores frutos apostólicos y literarios, pues con frecuencia era designado para pronunciar los sermones en los más solemnes acontecimientos religiosos celebrados en la catedral metropolitana de México, como aquel en que por encargo del arzobispo metropolitano explicó el contenido de la bula de la santa cruzada³³ y la conveniencia de acogerse a ese

³⁰ Julio Jiménez Rueda. “Sufrir para merecer” en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, tomo III. México, julio-agosto-septiembre de 1949, pp. 381-2.

³¹ Egido. “Temas y problemas del Barroco español” en *Historia y crítica de la literatura española 3/1 Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona, Crítica, 1992, p. 17.

³² Uriarte-Lecina. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús en la antigua asistencia de España*. Madrid, 1929-30, p. 104.

³³ La bula de la santa cruzada es un documento pontificio por el que se conceden privilegios e indulgencias a los fieles españoles o residentes en España que en la antigüedad daban una limosna para la guerra contra los infieles y ahora la entregan para la atención del culto y el

privilegio con que en el siglo XI el papa Urbano II favoreció a España y sus reinos y que Inocencio X ratificó en 1649, igual que lo habían hecho la mayoría de sus antecesores.

En su tiempo ese reconocimiento alcanzó niveles poco usuales, pues de él se decía que, con los padres Aguirre y el madrileño Juan de San Miguei, "llenaba el mundo con su fama". Y entre otros que también lo admiraban con entusiasmo, el poeta Ambrosio de Solís Aguirre modificó el apellido de nuestro estudiado al relatar el final de la ceremonia con que se celebró la colocación, en el atrio de la catedral de México, de la llamada "cruz de Mañozca":

*Última mano puso a tanta fiesta
el Cicerón cristiano, Boca de Oro,
que Boca Negra no se llama aquesta;*

*el que tiene las llaves del tesoro
en la Escritura Sacra, y el que sabe
hablar con elegancia y con decoro.*

En octubre de 1653 –ciento noventa y nueve años antes de que la Iglesia proclamara solemnemente el dogma de la Inmaculada Concepción de María–, "por cédula real que trajo el duque de Alburquerque, ordenó S. M. que las órdenes militares y tribunales jurasen defender la pureza y limpieza de la Concepción de nuestra Señora", en la iglesia del convento de San Francisco. El sábado 11 cumplió este mandato regio la cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral, con una misa que celebró el padre Diego de Monroy y en la cual predicó el padre Matías de Bocanegra.³⁴

socorro a las iglesias pobres. Cfr. Igino Tarocchi en *Diccionario de teología moral*, dirigido por Francesco Roberti.

³⁴ Guijo, t. I, p. 236.

2.3.4 Recuento. Con la recuperación de las obras que se han mencionado sin duda se enriquecerá notablemente el acervo literario de nuestra tierra. Mientras esto sucede, y en algunos casos sin más fundamento que las soías, pobres y reiteradas referencias que se han transmitido de unos a otros, los biógrafos atribuyen al padre Bocanegra la autoría de los siguientes textos:

- *Viaje del marqués de Villena por mar y tierra, a México*, impreso aquí en 1640. "Declárale autor [al padre Bocanegra] en la 'Dedicatoria' el Dr. Cristóbal Gutiérrez de Medina, y por tal le reconoce también, entre otros bibliógrafos, Leclerc en su *Bibliographie*, p. 311; por otra parte, consta que el P. Bocanegra, según dice Sotuelo en su *Bibliotheca Scriptorum, 'edidit lingua hispanica postulatu proregis mexicaní, lter ducis de Escalona, seu de Itinere illius maritimo et terrestri'. Mexici, 1640*".

De esta obra Mariano Beristáin notifica que fué "escrita en verso castellano e impresa por primera vez en el *Viaje por tierra y por mar del excelentísimo señor Marqués de Villena* por Juan Fernández de Escobar, en México, 1641, y dedicada al conde-duque de Olivares. El único ejemplar existente de esta publicación, según dice el mismo bibliógrafo, se encuentra en la Biblioteca Pública de Nueva York."³⁵ Pero en contra de esta afirmación, el padre Francisco Zambrano informa, como es posible corroborar, que en el artículo de Jiménez Rueda aparece este *Viaje...* en prosa y verso, y explica que "ese es sin duda, uno de tantos deslices del bibliógrafo mexicano".

También notifica que a esta obra se refieren, o bien pertenecen, algunos textos que otros biógrafos consideran independientes: la "Adición a los festejos que en la ciudad de México se hicieron al marqués, mi señor, con el particular que le dedicó el colegio de la Compañía de Jesús", la "Loa famosa que se recitó al señor marqués de Villena, duque de Escalona, a la entrada del arco triunfal de la catedral de México", la "Razón de la fábrica alegórica" y el "Zodiaco regio, templo

³⁵ *Biblioteca hispano-americana septentrional*, vol. I. Amecameca, 1883, p. 32.

político", del que el padre José Eugenio Uriarte afirma que fue "compuesto por un religioso de la Compañía de Jesús", pero anota en seguida, como antes dice refiriéndose a la Razón de la fábrica, que "hállase incluido en el *Viaje de tierra y mar* que parece suyo",³⁶ es decir, del padre Bocanegra.

Por último, el acucioso autor del *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México* previene que "para no exponerse a incurrir en otros [deslices] mayores, téngase presente que el famoso virrey don Diego López Pacheco y Bobadilla, cuyo viaje se describe, era duque de Escalona y marqués de Villena".³⁷

- *Teatro jerárquico de la luz, pira cristiano-política del gobierno, erigida por la muy noble y muy ilustre ciudad de México, a la entrada de su virrey el conde de Salvatierra*. Impreso en México, por Ruiz. Beristáin anota que el año de su publicación fue 1642, y el canónigo Andrade dice claramente que el padre Matías Bocanegra es el autor de un "opúsculo publicado en 1642, al conde de Salvatierra",³⁸ pero nuevamente el padre Zambrano rectifica, pues aclara que "el virrey Don García Sarmiento de Sotomayor, conde de salvatierra, comenzó su virreinato [en la Nueva España] el 23 de noviembre de 1644 y pasó al Perú como virrey el 13 de marzo de 1648".³⁹

- *Relación del tercero auto particular de fe* que el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de los reinos y provincias de la Nueva España celebró en la Iglesia de la Casa Profesa de la sagrada religión de la Compañía de Jesús, a los 30 del mes de marzo de 1648. Impreso en México en la Imprenta de don Juan Ruiz, 1648. El padre Uriarte se pregunta si en efecto esta obra será del padre Matías de Bocanegra, y él mismo se contesta: "Se le atribuye, pero no sabemos si con verdadero fundamento, o sólo por la semejanza del Auto de 1649".

³⁶ José Eugenio Uriarte. *Anónimos y seudónimos*, tomo II. Madrid, 1905, pp. 84, 227 y 255.

³⁷ *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo IV. Siglo XVII (1600-1699). México, Jus, 1965, p. 191.

³⁸ Vicente de P. Andrade. *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, 2ª edición. México, 1899.

³⁹ *Op. cit.*, p. 192.

- Sermón predicado en la fiesta de la solemne colocación de la cruz de piedra hallada en Tepeapuico. México, 1648. Es la "cruz de Mañozca", que el arzobispo de México así apellidado hizo colocar y que aún subsiste en lo que es ahora el atrio de la iglesia catedral de México.

- Sermón de la publicación de la bula de la santa cruzada en México, el día de S. Miguel del año 1649. Impreso en dicho año.

- *Historia del auto público y general de fe*, celebrado en México en 11 de abril de 1649. Impreso allí por Calderón en dicho año.

- Poema que explica la fábula de Hércules, pintada en la portada de la catedral, a la entrada del virrey conde de Alva de Liste y marqués de Villafior el 3 de julio de 1650. Al respecto, Gregorio M. de Guijo afirma que "antes de entrar [a la catedral], se le explicó la fábula de Hércules, que estaba pintada en la portada por una farsante, y su verso; poesía y loa compuso el P. Matías de Bocanegra, de la *Compañía de Jesús*".⁴⁰

- Dictamen sobre los Salmos de don Guillén de Lámpart en 1659.

- "Canción a la vista de un desengaño". Impresa por primera vez en 1668. Posteriormente ha tenido las siguientes reimpressiones:

- 1755. Reimpresión de la *Canción famosa* del P. Bocanegra, S. J., 2ª edición. México.

- 1759. *Canción famosa*, por el M. R. P. Matías de Bocanegra, de la *Sagrada Compañía de Jesús*, composición en verso de 8 páginas sin foliar. Tercera vez reimpresa en México, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

⁴⁰ *Diario 1648-1664*, tomo I, p. 108.

– 1764. Otra reimpresión, en México, por la viuda de Rivera.

– 1782. "Canción a la vista de un desengaño". Impresa muchas veces y últimamente, con otras de otros ingenios que quisieron imitarla.⁴¹

• *Sufrir para merecer*, comedia que Menéndez Pelayo da por extraviada y que Julio Jiménez Rueda encontró "entre algunos papeles de los cuales se presume que pertenecieron al padre Matías de Bocanegra", y que el mismo director de la institución publicó en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, tomo III, pp. 381-2, del año de 1949. Hay otra referencia a la misma obra en el número 1 de la *Revista de Literatura Mexicana* de Antonio Castro Leal, correspondiente a julio-septiembre de 1940. "Las ideas y sentimientos de esta comedia de enredos amorosos por supuesto se refieren esencialmente al amor, a la esperanza y a los celos, pero unidos estos últimos también al desengaño, al honor, a la nobleza, a la gratitud y al valor". De su estilo se ha dicho que "es muy fluido y elegante, apropiado a los personajes y a la situación en que se encuentran. Tan es así que el autor vale mucho más como poeta que como dramaturgo, pues cuando lanza a sus personajes a extenderse en monólogos amplos, llega a parlamentos tan barrocos como bellos".⁴²

• *Comedia de san Francisco de Borja*, reproducida en *Tres piezas teatrales del virreinato*, volumen editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional en 1976, con edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. Posteriormente, en 1992 la reeditó, tomada de esta edición sin mencionar el origen, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.⁴³

⁴¹ Beristáin recomienda: "Véanse en esta Biblioteca los artículos 'Arriola', 'Ochoa', 'Valdés' y el catálogo de los anónimos".

⁴² Hildburb Schilling. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México. Imprenta Universitaria, 1958, p. 184.

⁴³ Elsa Cecilia Frost. *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México. CONACULTA, 1992.

En efecto, ambas comedias fueron reeditadas por Elsa Cecilia Frost en *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, con ciertas lagunas que hacen incomprensibles algunos fragmentos y que seguramente se deben al estado incompleto en que fueron encontradas. También es de notar en esta edición la falta de precisión en la distribución de los versos, que en muchas ocasiones hacen aparecer las obras de teatro como si estuvieran escritas en prosa, o bien, como si su autor no hubiera tenido conocimientos suficientes de la métrica castellana, lo cual no es creíble puesto que es posible constatar lo contrario en la "Canción" que aquí se estudia.

Puesto que se desconocen la mayoría de las obras referidas en el párrafo correspondiente, y mientras no se encuentren los originales o alguna copia de ellas, no hay más remedio que considerarlas como meras atribuciones. Sin embargo, dadas las referencias, en ocasiones poco precisas, aun éstas son indicio claro de la fama que como buen literato gozaba el padre Bocanegra, y del reconocimiento de su sensibilidad en relación con el uso de la palabra.

3

EL POEMA

Gracias a su influencia posterior en la poesía lírica de la época colonial en nuestra tierra, la "Canción a la vista de un desengaño" merece ser estudiada desde todos los ángulos posibles y atendiendo la mayor cantidad de sus detalles. Esto ha sido así desde su aparición, pero más aún a partir de la serie de imitaciones a que dio lugar y que la convirtieron en la composición más trascendental de nuestra historia literaria en ese sentido. Por esa razón, en este apartado se habrá de analizar el poema tomando en cuenta su contenido lírico y didáctico, su estructura métrica y estrófica, los elementos retóricos que le dan carácter literario, las variaciones sintácticas en relación con la forma ordinaria de construir los enunciados en nuestra lengua y las afectaciones a la rima y a la métrica tradicionales, así como las referencias mitológicas que aparecen con profusión en él.

3.1 Título

Es tal la variedad de ideas, tan exuberante la asociación de elementos y palabras que se acumulan en las manifestaciones literarias pertenecientes al estilo barroco, y por ende la diversidad de sensaciones que éstas provocan, que parece

que los autores hubieran querido reunir en cada una de sus obras el mayor número de datos provenientes de diversas disciplinas, envueltos en ropajes de las más variadas expresiones artísticas. De ese modo, la arquitectura, la música, la pintura y la escultura son siempre pretexto válido para reflexionar sobre ciencia, antropología, filosofía, teología o moral; estas disciplinas se integran armoniosamente en una sola forma, que en principio y según su estructura aparente es literaria, pero que, bien mirada, al fin de cuentas resulta ecléctica, tanto por el caudal de información como por el abigarramiento sensorial que de todo ello se deriva.

Por eso no es difícil encontrar en una sola obra la conjunción de dos o más de las bellas artes. A veces esta mezcla es una manifiesta tendencia a sustituir un arte por otra, o a establecer asociaciones entre algunas de ellas, de manera que no es absurdo afirmar que el propósito de la mayor parte de los poetas barrocos fue crear una obra musical, ni es casualidad que muchos poemas del siglo XVII se llamen canciones. La "Canción a la vista de un desengaño" del padre Bocanegra es, entre otras muchas de la época, una muestra que corrobora esta afirmación, pues desde su título se hace evidente la intención del autor de provocar asociaciones musicales en los lectores; y de igual manera cada una de las numerosas imitaciones que aun en su siglo y en el siguiente habrían de aparecer, lleva el mismo nombre de canción, unido, por supuesto, a otras palabras que la caracterizan y la distinguen de sus semejantes.

Y al hacer referencia al texto novohispano que es tema de este estudio, con la misma concepción anterior –a la que se unen las ideas de abigarramiento y desmesura propias del estilo barroco–, el profesor Peiser, de Loyola University, en artículo aparecido en una revista muy leída en su tiempo pero hoy casi desconocida, recuerda y transcribe la definición –que según el mismo autor es también una caracterización– que la *Enciclopedia francesa*, en su tomo 11, del año 1758, expone sobre el concepto que aquí se viene estudiando: "Barroco, adjetivo, en arquitectura es una modalidad del bizarro: es, si se quiere así, el

refinamiento... el abuso... es el superlativo del abuso. La idea de lo barroco trae consigo aquella de lo ridículo al exceso”.¹

3.2 Anécdota

Como en muchas composiciones de la época, el tema que se desarrolla en el poema del padre Bocanegra es también un excelente pretexto para volcar el lirismo del autor así como para llevar a los lectores el mensaje didáctico que pretende en relación con los problemas o peligros asociados al ejercicio del libre albedrío. La anécdota, en cambio, es simple:

Abrumado por sus pensamientos, un joven novicio sale al prado en busca de sosiego pues se encuentra abatido por la duda sobre permanecer o no en el estado religioso; la paz ambiental logra tranquilizarlo hasta que lo hace recobrar la conciencia un jilguero que en la rama de un sauce canta alegremente. (Así como Orfeo pudo suspender las fieras para escuchar los sonidos que brotaban de su lira, la dulce música del ave que el novicio escuchaba pudo haber detenido a Faetón en aquella desenfadada carrera si el ruido que causaba el despeñado carro del sol se lo hubiera permitido). El ave interrumpe un momento su canto para peinarse el plumaje con el pico. Al reanudarlo poco después, deja suspenso a todo el hemisferio, y más al infeliz religioso, cuya pena acaba por transformar el delicioso ambiente en amargura. El joven, contemplando la dichosa suerte del jilguero, exterioriza su reflexión dirigiéndole estas palabras: “Cantas porque no sufres como yo, que he perdido la libertad que tú gozas. Si estuvieras prisionero, llorarías en vez de estar cantando”. Y reflexionando sobre su libertad perdida, compara esa desgracia con la felicidad de otros seres –el arroyo, la rosa, el pez, el ave– que a pesar de no tener inteligencia como él, pueden elegir libremente su rumbo y sus acciones.

¹ Werner Peiser. “El barroco en la literatura mexicana” en *Revista Iberoamericana*, vol. VI no. 11, México, febrero de 1943, p. 80.

Cuando ya se había decidido a dejar el convento, ve cómo un neblí se precipita sobre el cantor jilguero y lo mata en un instante, sin que el ave hubiera podido siquiera darse cuenta de lo que pasaba, y muere dejando escapar por la herida la última nota de su canto. El pobre religioso, que vislumbra con claridad un presagio en el trágico suceso, queda desengañado de su inicial propósito aunque lleno de nuevos temores, por lo cual desiste de su intento e inicia un soliloquio en el que se dice: Si el arroyo, el pez, el ave y la rosa mueren por ser libres, es bueno escarmentar en su suerte desastrada. Y concluye con una moraleja, que en opinión de muchos hace de este poema la primera muestra de la fábula en América:

*Que si preso me gano,
de voluntad a la prisión me allano;
y si libre me pierdo,
no quiero libertad tan sin acuerdo.*

3.3 Ambiente

Igual que en los grandes poemas de Góngora, la historia que aquí se narra –profunda, grave, conflictiva– sirve también de mero pretexto para dar vuelo a la imaginación e impregnar de belleza lírica el texto con la descripción morosa de los detalles que le sirven de marco. Como una herencia del Renacimiento y por imitación de los clásicos, sobre todo de Virgilio y Horacio, los poetas del siglo XVII solían situar la anécdota de sus composiciones en lugares plácidos propicios al amor o a la reflexión. Y en medio de la naturaleza, muchas veces como formando parte de ella, los protagonistas realizan su idilio o toman las decisiones trascendentales para su vida futura. Pero es nota curiosa de estas composiciones que la naturaleza aparezca siempre con las mismas agradables características: verdes prados, flores hermosas y fragantes que por su belleza pueden compararse con las estrellas, pájaros cantores, arroyos cristalinos y árboles frondosos que invitan a disfrutar su refrescante sombra. Es el *locus amoenus* de la poesía latina –infaltable e invariable en el universo de la poesía pastoril y de la lírica–, que sirve de escenario a la alegría vital del hombre renacentista.

Es Góngora modelo clásico en la descripción del *locus amoenus*. Y no hubo poeta contemporáneo suyo que desaprovechara este recurso estético. Así –un ejemplo entre muchos que pudieran aducirse–, Miguel Dicastello, aquel caballero navarro que desengañado del mundo ingresó en la cartuja de Aula Dei de Zaragoza, en 1637 dio a la imprenta su más conocida composición *Aula de Dios*, en la que al menos diez estrofas le sirven para describir el lugar de su nueva residencia:

*Dentro de la grandeza de este claustro
hay un jardín ameno y dilatado,
donde a las plantas sirven de vallado
las afeitadas murtas,
y a la vista parece
cada cuadro un país iluminado,
donde grato el abril siempre florece....*

Este recurso se incorporó sin modificaciones a la poesía novohispana, en la que también llegó a ser un elemento indispensable de las narraciones líricas. Así se advierte en numerosos poemas de los siglos coloniales que en todos los casos evidencian la solidaridad del paisaje con el hombre y con los acontecimientos para imprimir mayor eficacia al mensaje literario. Tal es el caso de la “Canción” del padre Bocanegra, y de muchos otros poemas contemporáneos como “El encanto es la hermosura” de don Agustín de Salazar y Torres –un ejemplo entre muchos que pudieran aducirse con la misma validez–, que para empezar describe el sitio en que habrá de desarrollarse la historia:

*Sesteando, pues, del Betis
en la ribera florida,
llegué a un bosque tan süave
por la sonora armonía
de las aves, tan fragante
por los ámbares que espiran
las rosas, que mal pudiera
distinguir veloz la vista
unas flores que cantaban
de unos pájaros que olían.*

Y aunque con características diferentes ya que son distintas las intenciones de los autores, el *locus amoenus* de la poesía barroca hace recordar de inmediato

la "composición de lugar",² aquella ambientación –en este caso no tan *amoena*– con que san Ignacio de Loyola aconseja en sus *Ejercicios espirituales* –también una muestra insigne del barroco incipiente– iniciar la meditación de cada día estimulando la capacidad imaginativa del ejercitante con el propósito de hacer más vívida la experiencia que lo conduzca con facilidad y certeza hacia el dolor de sus pecados, al arrepentimiento por su infidelidad a Dios y al propósito de cambiar radicalmente su conducta.

Inscrito en esta tradición, el poema del padre Bocanegra comienza con la descripción del lugar en que sitúa su anécdota: un verde prado que por la multitud de flores con que está adornado semeja el cielo lleno de estrellas. Junto a él, como un enorme centinela, se admira un alto monte cubierto de verdor de arriba abajo, en cuya cima nace un arroyo que alegre se precipita por la falda, hasta caer en el prado, donde retoza juguetón con mirtos y alhelios y hace fecundo y más hermoso aquel lugar.

Son también importantes la época y la hora en que se desarrollan los acontecimientos. Todo sucede en el mes de mayo, en plena primavera, la estación más propicia para la lozanía del campo. Y en horas de la tarde, amiga de la reflexión, que es la intención principal del poema. A propósito de ello, Alfonso Méndez Plancarte hace notar que "hasta la hora y ambiente recuerdan el primer dechado de este género alegórico en Castilla: la 'Imitación del Petrarca' de fray Luis de León". En efecto, el poema del célebre agustino empieza su relato describiendo el ambiente en que se realiza la anécdota:

*Mi trabajoso día
un poco hacia la tarde se inclinaba,
y libre ya del grave ardor pasado,
las fuerzas recogía,
cuando sin entender quién me llevaba,
a la entrada me hallé de un verde prado
de flores mil sembrado,
obra do se extremó Naturaleza.*

² San Ignacio explica la composición de lugar como "ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar". *Ejercicios espirituales*, anotación 47.

*El suave olor, la no vista belleza
me convidó a poner allí mi asiento...*

3.4 Estructura

Métricamente, la "Canción" está dividida en tres partes perfectamente identificables: la primera, en la que se hace la composición de lugar y se refiere la anécdota, tiene una estructura muy semejante a la silva, puesto que está conformada por estrofas (nueve) de diversa medida –20, 34, 30, 28, 25, 21, 28, 34, 12 versos–, elaboradas con heptasílabos y endecasílabos ordenados según el arbitrio del poeta, con los cuales forma pareados consonánticos. La segunda parte, en que se describe la angustia y se escucha el soliloquio final del protagonista, está constituida por nueve cuartetos octosílabos, todas con rima asonante é-e en los versos pares; es en realidad un romance repartido en estrofas. Todo ello remata en la tercera parte, que contiene una moraleja expresada en un cuarteto lira de heptasílabos y endecasílabos, que también forman pareados consonánticos, para concluir la enseñanza.

Si, como se dijo arriba, todas las estrofas de la primera parte están formadas por pareados, puede resultar extraño que la quinta y sexta contengan cada una un número impar de versos: 137 y 95, respectivamente; esto se debe a que la quinta estrofa termina con el verso "*de esta suerte le dice:*", el cual da paso a la sexta en que se expresan las palabras del religioso al pajarillo que empiezan con el vocativo "*Avecilla felice*", para completar el pareado que en la estrofa anterior había quedado incompleto.

3.5 Retórica

En un poema tan largo (272 versos) es lógico que abunden las figuras retóricas, indispensables para imprimir carácter literario a un texto. Sin embargo, ya que es comprensible la imposibilidad de estudiarlas todas, sólo se hará referencia a algunas que pueden servir de muestras válidas para establecer la calidad del texto que se analiza. Al mencionar dichas figuras en este análisis,

aparecerá entre paréntesis el número de verso o versos de los que se ha extraído cada uno de los ejemplos.

3.5.1 Prosopopeya. La primera vez que en el poema aparece esta figura, afecta al mes en que sucede lo narrado; en las restantes ocasiones, personaliza a cada uno de los elementos que forman el paisaje: El Mayo "*de competencias quiso hacer ensayo*" (2); en el crepúsculo "*sale a vistas un prado*" (15) "*que reta y desafía*" (18) a las estrellas; esta hermosa vega "*por centinela agrega ! ... ! un monte*" (21, 23); al oír el canto del pajarillo, "*las flores, que le vieron, / común aplauso hicieron, / a su voz se callaron / y algunas para verle se empinaron*" (103-106); ante la cruel muerte del jilguero, la floresta "*llora lastimada / su inocencia ofendida y agraviada*" (119-120).

3.5.2 Adjetivación. Sorpresivamente, pues la época de elaboración de este poema lo justificaría, no abundan en él los adjetivos que hicieron de cada poema barroco una tupida selva léxica en muchas ocasiones intransitable. Acaso por ser este recurso tan discretamente utilizado en el poema, su aplicación resulta en verdad afortunada, ya que la parquedad evita el cansancio del lector y añade gala al texto: Mientras el Mayo es, casi como el jilguerillo del poema de José de Sarabia, "*rico, soberbio, ufano y presumido*" (8), el ave de la "Canción" hace alarde de atributos muy semejantes, ahora expresados con otras palabras, pues canta "*libre, gozoso y rico*" (115).

3.5.3 Hipérbole. Junto al hipérbaton, es la hipérbole la figura retórica más identificadora –también la más criticada negativamente– del estilo barroco en la poesía. Modifica la realidad magnificándola y embelleciéndola al mismo tiempo. Algunas veces en la Canción esta figura se une a la prosopopeya: el prado tiene tantas flores "*que reta y desafía !... / a cuantas brillan en el globo estrellas*" (18, 20); el jilguero murió dejando "*de mil asombros llena la floresta*" (223); en ese ambiente sale al mirador "*un religioso que ya no podía / a sí mismo sufrirse*" (60-61); por fin, ante la inesperada y violenta muerte del pajarillo, el religioso se

desengaña de aquello que le había parecido tan seguro y "en lágrimas bañado" (225) desiste de su intento inicial.

3.5.4 Oxímoron. Si en el lenguaje llano llega a parecer absurdo, en poesía el oxímoron engalana la expresión y aumenta el valor literario del texto haciendo compatibles los extremos. Y nada hay tan extremo en la experiencia de los hombres como el principio y el fin de la existencia terrenal, acontecimientos que el autor acerca en el poema al afirmar, por ejemplo, que el alegre canto del pájaro despierta al religioso "de aquella vida muerta" (82), expresión con la cual describe el estado de indolencia física y espiritual en que la duda había hundido al novicio de la historia.

3.5.5 Antítesis: Con un propósito efectista muy bien logrado, el autor pone en boca del muchacho palabras con que compara su propia suerte de prisionero del destino con la del jilguero libre; así, en pleno conflicto usa antítesis para decir al ave: "yo peno, tú te ríes" (141); "yo me quebranto cuando tú te engríes" (142); "por eso tú te ríes y yo peno" (141-143); después de la muerte súbita del pajarillo, el mismo protagonista se dirige a su propia alma en otra serie de antítesis dobles: *engaño / desengaño frente a vida / muerte*; *asimismo cautiva / libre frente a se gana / se pierde*:

*y pues te engañó su vida,
desengáñete su muerte. (239, 240);*

*cautiva el ave se gana,
luego por libre se pierde. (246, 247);*

y cierra el poema la moraleja, también expuesta en dos pares de antítesis: *preso / libre frente a me gano / me pierdo*; *de voluntad / no quiero frente a prisión / libertad*:

*que si preso me gano,
de voluntad a la prisión me allano;
y si libre me pierdo,
¡no quiero libertad tan sin acuerdo! (269-272).*

3.6 Métrica

Ya el autor de *Poetas novohispanos* señaló en el estudio correspondiente algunos "traquidos" en el poema del padre Bocanegra, y se refirió de manera precisa a las sinéresis ingratas que en él aparecen: "*las bizzarriás de que se viste el cielo*" (4); "*le seá presagio de morir mañana*" (170); "*por salir a campear la más hermosa*" (168). Pero, en compensación, también hay en el texto que se analiza diéresis muy eufónicas, por ejemplo las de aquel verso que contiene dos: "*el de Anfión sūave*" (95), y muy cerca de éste, el "*concento grave / con que Arión cantaba*" (96-97).

3.7 Sintaxis

El recurso que en mayor medida hizo peculiar la poesía del Barroco y que causó mayor escozor entre los lectores renuentes a aceptar la nueva tendencia, fue el uso casi generalizado de la sintaxis "no lógica" en español, pero muy oportuna y adecuada para lograr el sabor latinizante pretendido por el culteranismo. Este efecto se manifestó a través de cultismos sintácticos elaborados con distintos recursos:

3.7.1 Hipérbaton. "El cultismo sintáctico más utilizado por Góngora, y a la vez el más discutido en la línea gongorina, es el del hipérbaton, que es la alteración del orden normal de las palabras en la frase."³ La sintaxis insólita, iniciada por Juan de Mena y cultivada más tarde por Fernando de Herrera y los poetas de la escuela sevillana, llegó a su culminación en el siglo XVII con la publicación de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, los poemas mayores de Luis de Góngora, en los que reúne y lleva al extremo todas las peculiaridades expresivas que había producido el Renacimiento.

A partir de entonces, junto con otros elementos característicos, el hipérbaton ha sido una forma sintáctica identificadora del estilo barroco, más precisamente del culteranismo, y todos los seguidores de esta tendencia

³ Martín Alonso. *Evolución sintáctica del español*, 3ª edición. Madrid, Aguilar, 1961, p. 283.

pretendieron su inclusión en ella expresando su lenguaje en frases cada vez más intrincadas, o bien llegando al extremo de dividir no sólo frases, sino aun palabras para intercambiar sus partes o para intercalar en ellas otros vocablos. Recuérdese, por ejemplo, "el séptimo Trión, de nieves cano" del *Panegírico al Duque de Lerma* de Góngora. Pero esta construcción lingüística fue objeto de franca burla de parte de los enemigos del culteranismo, como hizo Quevedo en la "Receta para hacer soledades en un día", que generosamente proporciona a "quien quisiere ser culto en sólo un día", y en la que establece que para ello "la jeri (aprenderá) gonza siguiente..."

En general la "Canción" del padre Bocanegra se expresa en una sintaxis regular, pero son notables algunos hipérbatos. Uno de los primeros que aparecen en el poema remite a la evocación de Góngora: "a cuantas brillan en el globo estrellas" (20). Los demás son menos violentos, como "por centinela agrega / aquesta hermosa vega / un monte..." (21-23); el prado restituye la nieve que se ha consumido "tributándole en flores / cuantos al río le bebió licores" (53-54); el religioso extiende la vista al monte y la campiña "por ver si así sosiega / de sus discursos la interior refriega" (69-70); y el protagonista del poema reflexiona cómo serían las cosas "si en la prisión de una jaula / el pajarillo estuviese" (241-242), y si del mar las anchuras / libre no midiera el pece..." (253-254)

3.7.2 Distinto régimen del verbo. Una forma sintáctica que ahora resulta extraña es aquella que consiste en que un verbo conocido en la actualidad como intransitivo sea usado como transitivo, y el sustantivo que según nuestro uso actual opera como su complemento circunstancial sea usado como objeto directo, tal como fray Luis de León lo hizo en el principio de su *Vida retirada*: "Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruido". El padre Bocanegra usa como transitivo el verbo *renunciar*, y la frase sustantiva *el religioso estado* como objeto directo, cuando cuenta que el novicio "ya se resolvía / ciego y desesperado / a renunciar el religioso estado" (188-190).

3.7.3 Uso de una preposición por otra. También resulta extraño pero embellecedor por su sabor latinizante el uso de la preposición *a* en lugar de la preposición *para* antes del objeto indirecto –beneficiario o damnificado por la acción del verbo–: “*a sus pasos veloces / fue rémora el oír tan dulces voces*” (111-112); del mismo modo, trescientos años después lo haría Salvador Díaz Mirón en su poema *El fantasma*: “*Y abrigó a mi espíritu la cumbre / con fugaz cuanto rica certidumbre*”; o bien en su *Epístola joco-seria*, cuando dispone que su librito “*ha de ser inocente a las mozas*”.

3.7.4 Ablativo absoluto. Frecuente en la poesía y en la prosa latinas, aparece en castellano desde las primeras manifestaciones escritas de nuestra literatura. Se construye con un participio y un sustantivo, con dos sustantivos en aposición o con un sustantivo y un adjetivo concertados entre sí en cláusula absoluta. Es, según Martín Alonso, el resultado de una evolución secundaria que tuvo lugar en el período arcaico de la lengua latina. “Desde el ángulo estilístico, permite expresar condensadas varias relaciones y retarda el ritmo a manera de cuña en el engranaje sintáctico.”⁴ Llegó a ser el cultismo sintáctico más elegante usado por los poetas.

A la Canción del padre Bocanegra corresponden los siguientes ablativos, escritos en cursiva: “*hasta que despechada –la cárcel quebrantada– [la fuente] se despeña*” (39-42); “*el corazón en ansias anegado, / a un mirador salía / un religioso que ya no podía / a sí mismo sufrirse*” (58-61); y con referencia al mismo religioso y a la misma acción, desarrolla cuatro ablativos absolutos seguidos: “*los ojos arrasados, / los pulsos ahogados, / pausados los alientos / y en tumulto civil los pensamientos*” (63-66); “*Suspensos los sentidos, /.../ de lo que mira el religioso vive*” (71, 73); “*Y así, con un despecho / el corazón deshecho / en lágrimas fervientes / que manan de sus ojos las dos fuentes, /.../ de esta suerte le dice*” (131-137); *por fin el religioso, ante la muerte del jilguero “desiste de su intento, / alumbrado de Dios su entendimiento”* (229-230).

⁴ *Op. cit.*, p. 282.

3.7.5 Verso bifurcado. Este recurso, también muy preferido de Góngora para embellecer sus versos, halaga el oído con un armonioso efecto musical. También aparece, aunque muy pocas veces, en el poema del padre Bocanegra. Así, al hacer mención del inevitable arroyo en el *locus amoenus*, el autor de la Canción expresa que aquella fuente se desata "*en hilos de cristal, venas de plata*" (38); y más tarde, transformando momentáneamente su líquida consistencia ordinaria, en una actitud prosopopéyica el mismo arroyo, igual que las aguas y los delfines mitológicos al escuchar la música del laúd pulsado por Arión, se detiene como si fuera "*animado cristal, hielo viviente*" (110) para escuchar la voz del jilguero hasta que aparece en el cielo el asesino rebelde, con velocidad de "*errante exhalación, veloz cometa*" (196).

3.7.6 Anacoluto. Esta desviación sintáctica, que consiste en una "ruptura del discurso debida a un desajuste sintáctico provocado por la elipsis de los términos concomitantes o subordinantes o coordinantes"⁵ y que en casi todos los tratados de literatura ha sido ejemplificada con aquel texto de santa Teresa: "El alma que por su culpa se aparta de esta fuente y se planta en otra de muy mal olor, todo lo que corre de ella es la misma desventura y suciedad", aparece muy oportunamente en la "Canción" para hacer evidente la confusión del desgraciado protagonista del relato, atrapado en la indecisión de continuar en "el religioso estado" o salir al mundo en pos de un destino que en ese momento le parece más grato, cuando en amargo soliloquio compara su prisión con la libertad de otras criaturas: "Si el pez, sin viento alguno / entre las crespas ondas de Neptuno / su gusto no le impide / la tempestad que sus espacios mide..." (171-174).

3.8 Rima

Aparecen en el poema algunas muestras de que en el siglo XVII no había en la Nueva España diferencia de pronunciación entre la s y la z, que frecuente-

⁵ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.

mente son la base de consonancias heterógrafas. Así, en esta rima, a la vez andaluza y americana, se unen *carroza-rosa* (13-14), *hermosa-retoza* (45-46) y *esposas-gozas* (145-146). Del mismo modo, ya que en español nunca ha existido diferencia en la pronunciación de ambas grafías, también riman palabras con *b* o con *v*: *bebe-nieve* (49-50); *vive-percibe* (73-74), *cabe-ave* (181-182).

Pero igualmente se advierten algunos "traquidos" que produce la cercanía de rimas constituidas por los mismos fonemas consonánticos: *poniente-incandescente* junto a *horizonte-Faetonte* (9-12); *gigante-Atlante* cerca de *eminente-frente* (27-30); *suave-grave* junto a *cantaba-enlazaba* (95-98); *temprana-mañana* antes de *alguno-Neptuno* (169-172), o bien palabras interiores que producen asonancia con la final del verso: "Muere porque *libre vive*" (245), "hasta las *nubes* por sentirse *nube*" (202).⁶ Por último, hay asimismo versos consonantes que producen asonancia con líneas contiguas: *mirando-cantando* junto a *descuidado-olvidado* (203-206), *extraño-daño* junto a *bañado-sacado* (225-228).

3.9 Mitología

En el afán de exhibir su erudición —uno de los objetivos principales de los poetas culteranos—, Góngora y sus seguidores aprovechaban todos los recursos a su alcance. Uno de ellos fue la inclusión de abundantes referencias mitológicas con que, al mismo tiempo que hacían gala de sus conocimientos clásicos, lograban su propósito de hacerse entender sólo por los poseedores de una cultura superior. Hay en el poema que se analiza muchas frases que evocan mitos helénicos: el sol "*rodaba al horizonte / despeñado Faetonte / de su ardiente carroza*" (12-13); el monte "*cual Argos se introduce / con blancas azucenas con que luce*" (25-26) y es "*del cielo inculto Atlante*" (28) o bien "*Polifemo eminente*" (29). La fuente "*cual Ícaro de nieve se despeña*" (42); la voz del jilguero hace recordar "*la melodía / con que el Tracio las fieras suspendía*" (92), "*el acento / con que a las piedras daba movimiento / el de Anfión sūave*" (95) y "*el concento grave*

⁶ Aún no se había pensado en el extremo que Díaz Mirón consideró una de las galas de su poesía a partir de *Lascas*: el llamado verso heterotónico, que consiste en no repetir en el mismo verso una vocal acentuada.

/ con que Arión cantaba" (97), pues con su canto "el jilguero pudiera / detener a Faetón en su carrera" (100); por su parte, el pez nada "entre las crespas ondas de Neptuno" (172).

3.10 Texto

"Canción a la vista de un desengaño"⁷

Una tarde en que el Mayo
de competencias quiso hacer ensayo,
retratando en el suelo
las bizarrías⁸ de que se viste el cielo,
5 sin recelar cobarde
que en semejante alarde
pudiera ser vencido,
rico, soberbio, ufano y presumido,⁹
cuando el sol al poniente
10 con luz incandescente
rodaba al horizonte
-despeñado Faetonte¹⁰
de su ardiente carroza-¹¹
a sepultarse en túmulos de rosa,
15 sale a vistas un prado
de flores estrellado

⁷ Título: "Canción". Con una estructura semejante a la de la silva, este poema está formado por nueve estrofas con un número indefinido de versos endecasílabos y heptasílabos que forman dísticos pareados.

⁸ *Bizarria*. Colorido, esplendor. Nótese en este verso, precisamente en esta palabra, la ingrata sinéresis que se forma con las vocales i-a, pertenecientes a dos sílabas distintas, pero que para efectos métricos se juntan en una sola, lo cual obliga a pronunciar bizariás (aguda, en sólo tres emisiones de voz).

⁹ *Rico, soberbio, ufano, presumido*. Es notable la semejanza de este verso con el inicial del poema que se ha considerado el antecedente temático y aun formal más inmediato de la "Canción" del padre Bocanegra: "Ufano, alegre, altivo, enamorado...", que durante mucho tiempo se atribuyó a Antonio Mira de Amescua hasta que J. Manuel Blecua descubrió como su autor a José Sarabia, "El Trevijano". Cfr. *Poesía de la Edad de Oro. El Barroco*. Ed., introd. y notas de... Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia), p. 298.

¹⁰ *Faetonte* y después *Faetón* (v. 100). Hijo de Apolo y la Aurora. Al negar Esparfo la ascendencia divina de Faetonte, éste pidió a su padre Apolo que le permitiera conducir el carro del sol. Apolo no pudo negarse; el joven subió y tomó las riendas de los caballos, pero éstos se encabitaron y tomaron un camino errático; subían tan alto que amenazaban con incendiar el cielo y descendían tanto que secaban los ríos y hacían arder los bosques. La tierra, calcinada, clamó a Júpiter y éste fulminó a Faetón con uno de sus rayos.

¹¹ La rima de carroza-rosa (vv. 13-14), como después hermosa-retoza (vv. 45-6) y esposas-gozas (vv. 145-6) prueba que ya en el siglo XVII no se distinguía la pronunciación de la s y la z en la Nueva España.

con tanta lozanía,
que reta y desafía
a competir con ellas
20 a cuantas brillan en el globo estrellas.¹²

Por centinela agrega
aquesta¹³ hermosa vega
un monte, de esmeralda
desde la cima a la espaciosa falda:
25 cual Argos¹⁴ se introduce
con blancas azucenas con que luce:
arriscado¹⁵ gigante,
del cielo inculto Atlante,¹⁶
Polifemo¹⁷ eminente
30 que las nubes abolla con la frente,
en cuya cresta altiva
nace una fuente viva.
Y no hallando descanso
en la estrecha prisión de su remanso,
35 la fuente cristalina
sus arenas trasmina
y astuta se desata
en hilos de cristal, venas de plata,¹⁸
hasta que despechada
40 -la cárcel quebrantada-¹⁹
desde la altiva peña
cual Ícaro²⁰ de nieve se despeña,

¹² "A cuantas brillan en el globo estrellas". Hipérbaton muy del gusto de los barrocos. Compárese con algunos versos de Góngora y otros poetas contemporáneos.

¹³ Esta. Demostrativo hoy en desuso, aunque de vez en cuando aparece en poesía, sobre todo en la de los siglos de oro.

¹⁴ Apodado "Panoptes" (que todo lo ve). Tenía cien ojos y sólo cerraba cincuenta para dormir. Juno lo puso como guardián de Ío, la amante de Júpiter metamorfoseada en ternera, pero Mercurio, con las melodías soporíferas que arrancaba de su caduceo, logró adormecer a Argos y le cortó la cabeza. Juno, afligida, puso los cien ojos de Argos en la cola del pavo real.

¹⁵ Lleno de riscos; atrevido, resuelto; vuelto hacia arriba (DRAE).

¹⁶ Atlante o Atlas. Dios gigante de la mitología griega, rey de Mauritania. Hijo de Neptuno y de una *ninfa*. Fue condenado por Júpiter a sostener el cielo sobre sus hombros en castigo por haber participado en la guerra de los Titanes. Perseo lo convirtió en montaña, sobre la cual descansa ban el cielo y los astros. Es padre de las Pléyades, de las Hespérides y de las Hiades.

¹⁷ Rey de los ciclopes. Monstruo gigantesco con un solo ojo en la frente y fuerza descomunal. Habitaba una caverna en la cual Ulises y doce compañeros se refugiaron de una tempestad. Polifemo los encontró y devoró a dos de ellos. A la mañana siguiente devoró otros dos, y por la tarde dos más. Ulises le saltó el único ojo con un palo y huyó con los sobrevivientes. Trataba de ganar a Galatea con cantos y hechizos, pero ella no hizo caso a sus incitaciones.

¹⁸ Verso bifurcado, formado por frases sustantivas semejantes, que hace recordar el de Góngora: "En carros de cristal, campos de plata" (*Polifemo y Galatea*).

¹⁹ Por "estando ya...". Ablativo absoluto. Construcción cultista, constituida en este caso por un nombre y un participio que forman una cláusula absoluta.

corriendo a poco trecho
-sierpe de vidrio-²¹ al monte por el pecho.

- 45 Llega a la falda hermosa,
y juguetón retoza
con mirtos y alhelíes,
recamando de perlas sus rubíes;
y el prado, que se bebe
50 en líquidos cristales²² tanta nieve,
con más flores se enriza,
más vario se matiza,
tributándole en flores
cuantos al río le bebió licores.
- 55 Esta riqueza viste
el prado, cuando triste
-de miedos abrumado,
el corazón en ansias anegado-²³
a un mirador salía
60 un religioso que ya no podía
a sí mismo sufrirse,
según siente de penas combatirse:
los ojos arrasados,²⁴
los pulsos ahogados,
65 pausados los alientos
y en tumulto civil los pensamientos.
Al monte y la campiña
la vista extiende, a ver cómo se aliña,
por ver si así sosiega
70 de sus discursos la interior refriega.
Suspensos los sentidos,²⁵
de lo que mira el religioso vive;
porque allí no percibe

²⁰ Para evadir la prisión en que le había puesto Minos, su padre le fabricó a Ícaro unas alas de armazón de madera y cera. El joven se encumbró y el sol derritió sus alas y cayó en el mar. "Cual Ícaro de nieve se despeña", cfr. con Agustín de Salazar y Torres en El baño de Procris: "bien que al nacer, de un risco despeñado", y con Jacinto Polo, A la muerte de Montalván: "Lirio que lo atropella un arroyuelo / cuando, precipitándose de un vuelo, / rueda del risco, líquido Faetonte, / flecha de plata que dispara el monte". (Nota de AMP en *Poetas novohispanos* segundo siglo, parte primera, p. 136).

²¹ Cfr. Calderón: "Nace el arroyo, culebra / que entre flores se destaca, / y apenas sierpe de plata / entre las hojas se quiebra" ... (AMP).

²² Cfr. Agustín de Salazar y Torres: "En un arroyo breve / cuyo cristal menuda grama bebe". ("El baño de Procris"). Nótese, en ambos casos, la rima heterógrafa de *nieve* y *breve* con *bebe*.

²³ Cfr. san Juan de la Cruz: "En una noche oscura / con ansias en amores inflamada..."

²⁴ Vv. 63-66: Serie de ablativos absolutos.

²⁵ Ablativo absoluto.

- 75 *otra cosa que el monte y la campaña
que dulcemente su dolor engaña,
-cesando los tropeles
y aflojando a la pena los cordeles,
cuando el viento se calma
que levantó la tempestad del alma-²⁶*
- 80 *hasta que le despierta
de aquella vida muerta²⁷
un músico jilguero,
de su quietud agüero.*
- 85 *Sentóse en un pimpollo
de un sauce -verde escollo-,
y en alto contrapunto,²⁸
tomando por asunto
sus amores y celos,*
- 90 *suspendió con su música a los cielos.
Calle la melodía
con que el Tracio²⁹ las fieras suspendía;
allánese el acento
con que a las piedras daba movimiento*
- 95 *el de Anfión sūave;³⁰
cese el conuento grave
con que Arión³¹ cantaba*

²⁶ Muchos siglos después, en México, Juan de Dios Peza: "Si se muere la fe, si huye la calma, / si sólo abrojos nuestra planta pisa, / lanza a la faz la tempestad del alma / una pálida estrella: la sonrisa" ("Reír llorando").

²⁷ Interesante oxímoron que expresa la existencia improductiva o infeliz.

²⁸ "Coincidencia verbal, como hay otras, con la Canción de Mira de Mescua, cuya primera estrofa encierra el germen casi indudable de toda la de Bocanegra" (AMP):

*Ufano, alegre, altivo, enamorado,
rompiendo el aire el pardo jilguerillo
se sentó en los pimpollos de una haya...,
y celoso se ensaya
a discantar en alto contrapunto
sus celos y amor junto...
¡Ay, vida malograda,
retrato de mi suerte desdichada!"...*

A propósito del autor, véase la nota 9 de este mismo capítulo.

²⁹ Orfeo, a cuya música se detenían los ríos, se abatían los montes y se amansaban las fieras, por oírlo.

³⁰ Anfión. Aprendió música con las musas y Apolo. Cuando, con su hermano gemelo Zeto, alcanzó el trono de Tebas y hubo que construir las murallas, tocaba su lira de oro y de ella brotaban tan maravillosos sonidos que las piedras, por sí mismas, se colocaban unas sobre las otras. "Nólese la doble y exquisita diéresis: 'el de Anfión sūave'" (AMP).

³¹ Poeta de Lesbos, famoso por el primor con que tocaba la lira. Viajando en barco, los tripulantes intentaron matarlo y él pidió que le permitieran tocar la lira por última vez. Aquello le fue concedido y Arión, en la popa de la nave, arrancó tan bellos sonidos a su lira que los habitantes del mar profundo salieron a la superficie para escucharlos. Arión se arrojó al mar sin soltar su instrumento y un tritón lo condujo sobre su lomo hasta la costa con todo y lira.

- y a los ariscos peces enlazaba:
 que el jilguero pudiera
 100 detener a Faetón en su carrera,
 si de flamante azote los traquidos
 le permitieran concederle oídos.
 Las flores, que le vieron,
 común aplauso hicieron,
 105 a su voz se callaron
 y algunas para verle se empinaron;
 el arroyo ruidoso
 se detuvo impetuoso,
 dejó atrás su corriente
 110 -si animado cristal, hielo viviente-,
 y a sus pasos veloces
 fue rémora el oír tan dulces voces.
- Interpolaba el canto
 el músico jilguero, y entre tanto,
 115 libre, gozoso y rico,
 las alas se peinaba con el pico:
 eriza como espuma
 la matizada pluma,
 en cuyos tomasoles
 120 envidia tuvo el sol a muchos soles.
 Segunda vez entona
 la voz de que blasona,
 dejando sus canciones
 al hemisferio todo en suspensiones,
 125 y más que suspendido
 al lloroso afligido,
 cuya infelice suerte³²
 esquiva, le convierte
 toda aquella dulzura
 130 en venenoso cáliz de amargura.
 Y así, con un despecho
 el corazón deshecho
 en lágrimas fervientes
 que manan de sus ojos las dos fuentes,
 135 al jilguero mirando
 -su libertad dichosa contemplando-
 de esta suerte le dice:

³² E paragógica, muy usual en el XVII y aun antes de los siglos de oro. Cfr. Calderón: "¡Ay misero de mí, ay infelice!".

- "Avecilla felice"³³
 que dulcemente cantas
 140 en alcándaras de esas verdes plantas:
 yo peno, tú te ríes,³⁴
 yo me quebranto cuando tú te engríes;
 por eso tú te ríes y yo peno,
 porque estás de mis penas muy ajeno,
 145 porque tengo en esposas
 la libertad, jilguero, que tú gozas.
 ¡Ah, libertad amada,
 en mis floridos años malograda!
 A fe, amigo jilguero,
 150 que en la jaula no fueras tan parlero,
 pues sus penas atroces
 anudaran tus voces;
 prisionero, lloraras
 la libertad perdida, y, no cantarás.
 155 Afuera confusiones;
 del alma cesen ya las turbaciones:
 ¿de qué me asusta el miedo,
 si en el siglo también salvarme puedo?
- "Si en cuna de cristales"³⁵
 160 nace al arroyo, y busca sus raudales,
 hallando su destino
 entre riscos camino,
 a despecho de peñas y ribazos,
 buscando libertad hecho pedazos;
 165 si del verde capullo
 rompe la rosa con vistoso orgullo
 la trinchera espinosa,
 por salir a campear la más hermosa,
 aunque el nacer temprana
 170 le sea presagio de morir mañana,³⁶
 si el pez, sin viento alguno³⁷
 entre las crespas ondas de Neptuno,

³³ Sor Juana: "Y entre la infausta o la felice suerte..."

³⁴ Vv. 141-143: Serie de antítesis, a veces léxicas, a veces sintácticas, con el propósito de hacer notar la intensidad del sufrimiento.

³⁵ Vv. 159 a 186: "La cuádruple imagen de 'el arroyo, la rosa, el pez y el ave', y otros rasgos concretos (el 'escamado bajel', que allá es 'bajel de escamas') imitan demasiado fielmente el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, jornada I" (AMP).

³⁶ Sinéresis que obliga a pronunciar el bisílabo se-a como monosílabo.

³⁷ En la oración condicional, *pez* es objeto indirecto de *impide*, que es la acción del sujeto *gusto*. En la oración principal, en cambio, es sujeto de *aporta* y *corta*. Hay aquí un anacoluto, que consiste en la ruptura del discurso, que "produce la impresión de que se abandona inconclusa la construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el emisor". Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.

su gusto no le impide
la tempestad que sus espacios mide.
175 de orilla a orilla aporta
y —escamado bajel— los mares corta:
¿cómo yo en cautiverio
tengo mi libertad, siendo mi imperio
tan libre, que no hay fuerza
180 que lo limite y tuerza?
Cielos, ¿en qué ley cabe³⁸
que el arroyo, la rosa, el pez y el ave,
que sujetos nacieron,
gocen la libertad que no les dieron,
185 y yo (¡qué desvarío!)
naciendo libre, esté sin albedrío?"

Aquesto discurría,
y ya se resolvía
—ciego y desesperado—
190 a renunciar el religioso estado,
cuando vio que volando,
los aires fatigando,
un neblí se presenta,
—pirata que de robos se sustenta,
195 emplumada saeta,
errante exhalación, veloz cometa—.
De garras bien armado,
el alfanje del pico acicalado,
pone a su curso espuelas
200 desplegando del cuerpo las dos velas.
Bajel de pluma, sube
hasta las nubes por fingirse nube.
desde donde —mirando
al jilguero cantando
205 gustoso y descuidado,
de riesgos olvidado—
el neblí se prepara
y rayo de las nubes se dispara.
con tan sordo tronido
210 que sólo fue sentido
del ave, que asustada
se vido entre sus garras destrozada
tan impensadamente,
que acabó juntamente
215 la canción y la vida,
dando el último acento por la herida.³⁹

³⁸ Cfr. Calderón, al principio del mismo monólogo: "Apurad, cielos, pretendo..."

- dejando con su muerte tan funesta
de mil asombros llena la floresta.
que llora lastimada
220 su inocencia ofendida y agraviada.
- Aquí, lleno de horrores
y de nuevos temores,
confuso el religioso,
penitente, iiroso,
225 con el suceso extraño
conociendo la causa de su daño,
y en lágrimas bañado
que del dolor la fuerza le ha sacado,
desiste de su intento
230 -alumbrado de Dios su entendimiento-,
y para prepararse,
de esta suerte comienza a predicarse:
- "Contempla la libertad,
alma, que ciega apetece,
235 porque en negocio tan grave
no es bien de ignorancia peques.
- "En un difunto jilguero
tus desengaños advierte,
y pues te engañó su vida,
240 desengáñete su muerte.
- "Si en la prisión de una jaula
el pajarillo estuviese,
aunque le viera, no osara
el gerifalte⁴⁰ prenderte.
- 245 "Muere porque libre vive;
luego la razón es fuerte:
cautiva el ave se gana,
luego por libre se pierde.

³⁹ "En unas décimas anónimas, quizá del s. XVIII (Bibl. Nac., MS., xiii-2-6), "una hermosa Filomena" canta en el bosque,

*hasta que furia atrevida
la hace, en suspiros mezclada,
respirar atropellada
la última voz por la herida..."* (AMP).

⁴⁰ Ave de cetrería, sinónimo aquí de neblí o halcón (y cf. en Góngora: "el gerifalte, escándalo bizarro / del aire"...) (AMP).

250 *"Que si en el campo el arroyo
libre no anduviera siempre,
no probara el precipicio
a donde van sus corrientes.*

255 *"Y si del mar las anchuras
libre no midiera el pece,
tampoco incauto perdiera
la libertad en las redes.*

260 *"Que aunque en la vega la rosa
libre de espinas campee,
o de la mano atrevida
o del bruto bien se teme;*

*"y a tantos riesgos sujeta
se mira el ave, aunque vuele,
cuantos corsarios astutos
le asaltan y le acometen.*

265 *"Si el arroyo, el pez, el ave,
la rosa, por libres mueren,
en pez, en ave, en arroyo,
y en rosa es bien que escarmienten.*

270 *"Que si preso me gano,
de voluntad a la prisión me allano;
y si libre me pierdo,
¡no quiero libertad tan sin acuerdo!"*

4

**EL DESENGAÑO
EN EL MUNDO HISPÁNICO**

No es el poema del padre Bocanegra una “constelación de temas”,¹ como pudiera decirse de muchos otros anteriores, por ejemplo las *Coplas* que Jorge Manrique compuso a la memoria de su padre, o bien contemporáneos y coterráneos; tal es el caso, aquí en la Nueva España, de *El sueño* de sor Juana. Cada uno de los textos citados, aunque desarrolla sólo un tema principal, colateralmente toca otros muy diversos –filosóficos, históricos, religiosos, científicos, ascéticos, psicológicos, etc. – que dan precisión y al mismo tiempo imprimen variedad al asunto central del poema. El que aquí se analiza, si bien se recrea en la descripción del ambiente y en el desarrollo de la anécdota con una prolija enumeración de detalles, centra la atención del lector en un tema único: el desengaño, es decir, el descubrimiento de que aquello que se consideraba cierto y durante un tiempo fue motivo de felicidad o de esperanza resulta a la postre falso, con lo que se destruye la ilusión originalmente provocada.

¹ Así vio Pedro Salinas el gran poema medieval. Cfr. María Andueza, en la Introducción a la edición que de las *Coplas* de Manrique hizo la UAM en 1996 (*Cuadernos de la memoria*, 2).

Por supuesto, un suceso de esta naturaleza resulta doloroso; pero hay también algo positivo en el hallazgo de la verdad, aunque ésta no siempre sea grata, pues sí es cierto que de inmediato provoca un mortificante sentimiento de frustración, también lo es que, una vez que ha pasado el estupor inicial, permite rectificar un concepto falaz que tarde o temprano habría dado amargas muestras de su inconveniencia, y con ello modificar el rumbo anteriormente previsto para evitar el daño de quienes estuvieron engañados.

Ni es el desencanto sentimiento propio de una época determinada; por el contrario, dada la naturaleza falible del hombre, lo ha acompañado siempre pues nace en su interior, en el mismo lugar en que tuvo origen una ilusión alentada consciente o inconscientemente, aunque es innegable que algunas circunstancias internas o externas son más propicias que otras para producirlo y a veces para acentuarlo. Asimismo, con frecuencia este fenómeno afecta a toda una sociedad y llega a generalizarse en la mayoría de sus miembros que han sido expuestos a experiencias semejantes.

4.1 La nueva realidad

Como resultado de las convulsiones políticas, religiosas, ideológicas y económicas que imperaban en Europa durante los siglos de oro, la sociedad española tuvo que afrontar cambios profundos que a su vez y necesariamente modificaron el optimista concepto que sobre el hombre y la vida había heredado del Renacimiento; la evidencia de que el poder, la riqueza, la gloria y la brillantez del imperio que hasta hacía poco habían deslumbrado al mundo formaban ya parte de la historia irreplicable, se volcó en un sentimiento de frustración y vacuidad y el desencanto se convirtió en tema común de todas las manifestaciones artísticas, principalmente de la literatura.

En busca de la razón de esa persistencia, Guillermo Díaz-Plaja considera que "desaparecidos los grandes motivos del amor, del placer, de la patria", la falta

de contenido espiritual trajo como resultado un nihilismo temático que sólo permitía "una poesía de desengaño y tristeza", o de "culto a la soledad", pero positivamente produjo también un "virtuosismo profesional... sobre el vacío de una realidad huida".²

4.1.1 La muerte.

Muchos estudiosos de la época han atribuido a esta crisis el surgimiento y la prolongada vigencia del estilo barroco, pues lo consideran consecuencia de un mundo "torturado por los problemas religiosos" y llevado por la contrarreforma a "rehuir el virus paganizante del Renacimiento", a revestir todo lo sacro de "aparatoso escenografía" e intensificar el conceptismo por una vuelta medieval a lo ascético o místico, sobre todo "con la melancólica y tenaz meditación de la muerte".³ Piénsese, por ejemplo, en la letrilla que Luis de Góngora compuso como "Alegoría de la brevedad de las cosas humanas":

*Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aun no soy,*

el cual tiene clara correspondencia con el soneto elegíaco en que Calderón, tomando como pretexto las rosas para tratar el desengaño que produce la belleza efímera, lamenta que "Estas que fueron pompa y alegría" pronto habrán de ser "lástima vana". Igualmente, la producción lírica de Francisco de Quevedo tiene como temas mayormente persistentes la meditación sobre la fugacidad de la vida y su fin inevitable, realidades que frecuentemente llegan a anticiparse pues se hacen manifiestas en todos los momentos de la vida y se exacerban con la vejez o con el desencanto social o amoroso; y con parecida convicción de desilusión Andrés Fernández de Andrada, en su "Epístola moral" a Fabio se pregunta:

*¿Qué es nuestra vida más que un breve día,
do apenas sale el sol, cuando se pierde
en las tinieblas de la noche fría?*

² *El espíritu del barroco*, 1940 y *Hacia un concepto de la literatura española*, 1941.

³ Citas de varios autores, por Alfonso Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos*, segundo siglo, primera parte (BEU, 43), p. xii.

*¿Qué más que el heno, a la mañana verde,
seco a la tarde? ¡Oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño se recuerde?*

Y luego reflexiona:

*Como los ríos, que en veloz corrida
se llevan a la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.*

En la misma línea de la meditación constante sobre el fin de la vida, en aquel bello e interesante soneto Lupericio Leonardo de Argensola se dirige al sueño, llamándole "Imagen espantosa de la muerte"; y su hermano Bartolomé abunda en reflexiones sobre lo inútil de la fama o la gloria terrenales:

*...aunque pises la frente de la luna
y huelles la corona de los reyes,
si la virtud te falta, nada tienes...*

*Huyan, pues, alabanzas a su abismo,
que nos apartan del objeto cierto,
y tú, si me creyeres, no lo creas;*

*vive dentro de ti, porque te advierto
que jamás hallarás el que deseas
si lo buscas fuera de ti mismo.*

4.1.2 Las ruinas

El tema de la muerte se hermana con otro, distinto pero igualmente propicio para provocar la misma reflexión: es el de las ruinas, que con mudos y dolorosos argumentos confirman la inclemencia del tiempo en contra de todo lo que conocemos y amamos, y son presagio de la destrucción que tarde o temprano habrá de experimentar cada uno de nosotros. El mismo Quevedo escribió un soneto *A Roma sepultada en sus ruinas* y otro, más conocido, en que declara que frente a los desmoronados muros de la patria, el campo seco y los despojos de su casa, sólo encontró el recuerdo de la muerte. Ya antes, Rodrigo Caro se había immortalizado con la hermosa canción en que describe las ruinas de Itálica, como luego lo hizo Francisco de Rioja en el soneto que dedica a los restos del anfiteatro

de la misma ciudad romana que Escipión el Africano construyó cerca de la actual Sevilla ("Estas ya de la edad canas ruinas...").

Por la convicción de la fugacidad de la existencia y acaso con el influjo del movimiento ascético, "para toda la literatura del XVII es fundamental el concepto de desengaño que se basaba en la filosofía de la stoa, particularmente en Epicteto, así como en la idea de la muerte".⁴ Pero simultánea y paradójicamente se vivía en plena ebullición como resultado de la expansión del mundo iniciada en los siglos inmediatamente anteriores y de la hegemonía que España había logrado o que disfrutaba aún como herencia de épocas pretéritas pero recientes. Y aunque es evidente la intención recreativa del estilo de la época dorada en España, afirma José Antonio Maravall que "el carácter de fiesta del Barroco no elimina el fondo de acritud y melancolía, pesimismo y desengaño, como nos demuestra la obra de Calderón",⁵ aunque esta reflexión bien podría abarcar con la misma veracidad a la mayoría de los autores y obras del siglo XVII.

4.2 El nuevo estilo

A causa de todo lo anterior, y sin duda también como respuesta a la necesidad psicológica de conservar algo de lo mucho que se le estaba escapando, el hombre del XVII tenía muy arraigado "el gusto epicúreo por las cosas, que llevará al bodegón, lo mismo en la pintura que en la poesía". A este respecto José Manuel Blecua tiene una explicación sensorial y muy lógica para el fenómeno estético del siglo XVII: "como las cosas se perciben por los sentidos –dice- esto da origen a la sensualidad barroca, al gozo por lo bello, los colores brillantes, la pompa hasta en los trajes",⁶ de manera que el estilo barroco invade todos los ámbitos y se va haciendo cada vez más complejo hasta llegar a extremos nunca antes imaginados y que provocaron el escándalo de muchos contemporáneos y aun de otros que lo conocieron sólo en siglos posteriores.

⁴ Aurora Egido. *Op. cit.*, p. 11.

⁵ En *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, p. 29.

⁶ En *Introducción a la Poesía de la edad de oro II. Barroco*. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 1984, p. 11.

La certeza de que todo -la vida, la belleza, la fama, la riqueza y las cosas en general- ha de acabar más temprano de lo que quisiéramos, provocó en los españoles un sentimiento de inseguridad, de fragilidad, de contingencia, que hizo ver la vida terrenal menos valiosa y que, como consecuencia natural y en busca de un asidero inamovible, reafirmó la creencia cristiana en relación con la perennidad que en forma exclusiva pertenece al más allá. De ese modo, "desengaño, desilusión, melancolía profunda, forman una parte de los sentimientos fundamentales de la época, y exageración, tempestuosidad, vehemencia y exceso de alegría forman la otra..." También de esta manera, y en direcciones muy opuestas, "mientras para los místicos la vida terrestre era una transición al otro mundo, un período de preparación y prueba, el Barroco la consideraba como un sueño, una sombra vana".⁷

4.3 La crisis

La paulatina pérdida del prestigio mundial, la declinación del antiguo poderío y el desvanecimiento de la efímera o supuesta riqueza que acompañaron al desgobierno de la época de los Austrias sucesores de Felipe II o que derivaron de él, llevaron a la culminación el estoicismo en España, y nuevamente se acentuó la importancia de los valores morales, la cual se manifestó con amplitud en el sorprendente número de santos contemporáneos y se reflejó en los escritores barrocos, igual místicos que profanos, pues unos y otros participaban de igual convicción religiosa. En el mismo sentido, "la vertiente del Séneca político y moral propició la depreciación del hombre exterior además del epicureísmo, en detrimento de la stoa militante que recibe su fuerza de la armonía del sabio con el hombre universal".⁸

⁷ Alicia de Colombi-Monguio. "La *Canción famosa a un desengaño* del Padre Juan de Arriola, S. I." en *Anuario de Letras*, vol. XX. México, UNAM, 1982, p. 84.

⁸ Aurora Egido. *Loc. cit.*

Contradictoriamente, es posible advertir en la poesía de Góngora y de sus seguidores una actitud de gozo y de entusiasmo por la vida, que sugieren un epicureísmo innegable que todavía hace falta analizar con profundidad.

El estoicismo, afín al círculo de Olivares en su concepto de la razón de estado, significó, gracias a esta figura política, campo abierto al neoestoicismo en los escritores y dramaturgos de la corte y aún poetas, como Soto de Rojas que le dedicó su *Desengaño*, claramente influido por esa corriente.⁹

Por eso muchos poemas del *Desengaño de amor en rimas*, además de que se quejan de la falacia amorosa, terminan en una reflexión de carácter espiritual que sirve de consuelo frente a la adversidad mundanal, y de estímulo para buscar en otro lugar la felicidad verdadera:

*Oh cuán difícil, si a mi ser mezquino
(oh cuán tarde) se atiende y cuán temprano
si al vuestro generoso peregrino.*

*En tierra estoy, conduzca vuestra mano
(que yo por mí jamás sabré camino)
luz que se ofusca en laberinto humano.¹⁰*

4.3.1 Religiosa. El movimiento iniciado por Martín Lutero en Alemania y continuado por otros reformistas en diversos puntos de Europa no logró la conversión de la Iglesia católica, que era el resultado que todos pretendían y esperaban. Más bien hizo evidente la tozudez de la jerarquía eclesiástica, que siguió viviendo en el desorden y el lujo que habían provocado esta reacción a causa del escándalo, y esa obstinación disminuyó considerablemente el número de fieles a la sede romana. Pero, por otra parte y con otros procedimientos, un elevado número de católicos sinceros se decidió a lograr la pretendida reforma religiosa y espiritual sin abandonar la Iglesia. San Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja, santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, el beato Juan de Ávila, san Pedro de Alcántara, fray Luis de Granada y

⁹ Aurora Egido. "Temas y problemas del barroco español" en *Historia y crítica de la literatura española 3/1 Siglos de Oro: Barroco*. Primer suplemento. Barcelona, Crítica, 1992, p. 11.

¹⁰ Pedro Soto de Rojas. "Terrezas" en *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá. Madrid, Castalia, p.266.

muchos otros lucharon, cada uno desde su trinchera, por restablecer el agrietado edificio eclesial y alcanzaron mucho más de lo que el movimiento protestante pretendió sin haber logrado.

No debe olvidarse la enorme influencia que durante este tiempo recibió el pensamiento religioso español de la doctrina de Miguel de Molinos, en cuya *Guía espiritual* se advierten muchas y claras coincidencias con los místicos, principalmente con san Juan de la Cruz, en relación con la contemplación devota; por esa razón fue tan intensa su presencia en la espiritualidad europea. Pero el quietismo que predicó Molinos provocó casi de inmediato las impugnaciones de la Iglesia -que en este asunto se proyectó como institución verdaderamente moderna al privilegiar la acción sobre la contemplación y la caridad al prójimo antes que el perfeccionamiento individual egoísta- y al fin fue condenada su doctrina, la cual a pesar de ello perduraría con fuerza hasta bien entrado el siglo XVIII.

Con todo ello, la heterodoxia hispana y su proximidad con el protestantismo, así como la incontrolada exaltación religiosa que dio origen a la curiosa secta de los alumbrados, sobre todo en algunos conventos de monjas, llegaron a ser en el siglo del neoclasicismo tan extendidas e importantes como en el anterior había sido la corriente mística.

También como respuesta al movimiento iniciado por Lutero -que no consistía sólo en una protesta por motivos disciplinarios de la Iglesia sino que también tenía como propósito la revisión de convicciones sobre cuestiones de fe y doctrina-, el pensamiento religioso canalizado por las universidades, los colegios, la predicación y la imprenta produjo un humanismo teológico explicado y transmitido con procedimientos propios de la corriente escolástica que, si bien supuso algunas renovaciones teológicas, se alzó como cordón sanitario de Europa ante la ola protestante y esto acentuó el aislamiento que los demás países del continente estaban ejerciendo ya contra España en otros órdenes y que supuso, sobre todo a partir de Westfalia, la marginación que habría de perdurar

casi hasta nuestros días,¹¹ y el país ibérico empezó a ser considerado como la nación más conservadora del continente.

Pero esta actitud de la parte restante del continente europeo, lejos de ser motivo de preocupación para los españoles, llegó a significar un nuevo timbre de orgullo pues en realidad significaba la continuación de la heroica historia centenaria iniciada en el siglo VIII contra los musulmanes en busca de la reconquista política y religiosa, por la cual España se había erigido en el baluarte occidental europeo de la fe católica frente a las invasiones de que en todo tiempo fue objeto por sus creencias. Por otra parte, la amplia difusión de los abundantes textos de literatura religiosa impulsaba la natural tendencia de los españoles del XVII a la realización de grandes hazañas espirituales, que en este sentido se expresaron en la afirmación inamovible de su credo y en la convicción de que para España había sido muy clara la voluntad de Dios en cuanto a lo que consideraron su destino manifiesto.

4.3.2 Política. Iniciado por los Reyes Católicos y llevado a la cumbre por su nieto Carlos V, el esplendor del imperio español experimentó demasiado pronto el principio de la decadencia. Felipe II supo mantener –por supuesto, por medio de las armas y con grandes sacrificios humanos y económicos para sus súbditos– la hegemonía del reino sobre todos los países de Europa; pero apenas muerto el rey Prudente, sus sucesores dejaron inclinar peligrosamente el barco de la administración pública hasta que, de manera paulatina pero evidente para todos, naufragó en un lapso sorprendentemente breve.

Todavía la inteligente y patriótica actuación del conde-duque de Olivares logró mantener la cosa pública en un nivel de respeto y prestigio, pero la intervención de los otros validos no siempre fue juiciosa o benéfica para la sociedad española. Todo esto –el desinterés de los Felipes III y IV, sumado al desorden de los gobernantes y a las múltiples intrigas palaciegas, que igual que

¹¹ Cfr. Aurora Egido. *Op. cit.*, p. 12.

en todos los tiempos y lugares invadían los círculos del poder– deterioró y a la postre condujo a la ruina al otrora floreciente imperio.

Al mismo tiempo que iba perdiendo España las colonias establecidas en la tierra firme del continente –Flandes, el Milanesado, Alemania, Portugal– y con ellas la poca riqueza y poderío que le quedaban, como natural consecuencia se esfumaba también la supremacía política sobre los otros países de Europa, que anteriormente la habían visto y temido como la mayor potencia pero que ya le habían perdido el respeto que antaño les provocaron sus portentosas hazañas en la tierra, en el mar y más allá gracias a su poderío en la guerra y al por lo menos aparente florecimiento de la economía, la cultura y las artes. El recuerdo del efímero esplendor, el dolor de la pérdida, la presencia de las ruinas, se desbordaron con frecuencia en el arte y salpicaron sus manifestaciones con tintes de melancólica expresión.

4.3.3 Vocacional. La efervescencia religiosa provocada por el movimiento reformista acentuó en el pueblo español la convicción de que su patria había sido escogida por Dios como defensora de la Iglesia ante los embates del paganismo y, a partir del siglo XVI, del protestantismo que amenazaba con escindir más aún el número de los fieles al catolicismo. Pero esta exaltación de la devoción arrastró consigo a muchas personas –hombres y mujeres– que movidas por el entusiasmo general se instalaban en los conventos o casas de formación para sacerdotes o religiosas sin que en esa decisión hubiera mediado una auténtica vocación o al menos una reflexión libre y suficiente. En muchas ocasiones el resultado inmediato de este apresuramiento era el desasosiego constante de los aspirantes mientras permanecían allí y, al fin, el abandono definitivo de la vida consagrada; o, lo que sin duda es peor, la emisión de votos sin convicción sincera y el posterior ejercicio indigno de un ministerio que por su propia naturaleza requiere el ejemplo positivo de quienes predicán la moral e invitan a la grey al seguimiento de Cristo, al cumplimiento de las normas del Decálogo y a la ofrenda constante de sí mismo en beneficio de los demás.

Esta realidad, radicalmente opuesta a la profunda religiosidad del pueblo español, propició decepción en los corazones sinceros y desalentó el intento de jóvenes bien intencionados por ingresar a la vida religiosa. Pero paralela y contradictoriamente, el relajamiento de las costumbres y el poco respeto por las reglas en los conventos motivó la acción de los paladines de la religión católica, que florecieron tan abundante y fecundamente en España. Mientras santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz se dedicaban con desbordante entusiasmo y con el constante riesgo de su integridad a la reforma del Carmelo, san Ignacio de Loyola y los herederos de san Pedro Nolasco luchaban por arraigar sus respectivas congregaciones en la vida eclesial de la península, con el propósito expreso de "incendiar el mundo" en la doctrina del Evangelio, como había solicitado uno de esos fundadores.

4.4 La limpieza de sangre

Como derivación irracional de la intolerancia religiosa provocada por una fe más sentida que reflexionada, el siglo XVII se vio afectado por la obsesión de quienes se acogían con arrogancia a lo que dio en llamarse "limpieza de sangre", y que consistía en la presunción de muchos españoles de no llevar en sus venas rastros de sangre judía o musulmana, lo cual les daba categoría de "cristianos viejos" frente a los "cristianos nuevos", que eran los recién convertidos o hijos de conversos. Después de una larga época de convivencia pacífica de cristianos, judíos y musulmanes con que España dio al mundo ejemplo de respeto y tolerancia religiosa, a partir de los respectivos decretos que expulsaron de la península a los no bautizados, los españoles no sólo hacían gala de su cristianismo sino que temían la contaminación como peligro inminente. Es cierto que, de acuerdo con un antigua legislación, todavía se toleraba a los judíos, pero sólo para que "ellos viviesen como en cautiverio para siempre, e fuesen remembranza a los omnes que ellos vienen del linaje de aquellos que crucificaron a Nuestro Señor Jesucristo". Así pues, "la forma de vida consistió en un fatal compromiso entre dos creencias, entre creer que el judío era deicida y creer que

su aceptación era legítima. La sinagoga es también casa de Dios”, según reza el mismo código en el siglo XIII.¹²

La Inquisición, que vigilaba muy estrictamente la conducta religiosa de los españoles, tenía un especialísimo cuidado en observar la de los cristianos nuevos, muchos de los cuales se habían bautizado sin auténtica conversión, con el solo propósito de evitar el destierro o la confiscación de sus bienes con que los amenazaban los decretos expedidos por los Reyes Católicos en relación con estos asuntos. Sus juicios inapelables, de cuya sospecha fueron blancos notables Luis de Góngora, santa Teresa de Jesús, el arzobispo de Toledo, fray Luis de León, san Juan de la Cruz y otros personajes importantes del arte y la religión, provocaron el interés de los españoles por exhibir su limpieza de sangre, y este deseo se convirtió en auténtica obsesión, de manera que todos procuraban conseguir por cualquiera de los medios posibles algún documento —ejecutoria— que diera testimonio de su linaje de cristianismo antañón, lo que hizo florecer la ciencia y los trabajos de la genealogía.

Américo Castro ha hecho notar la paradoja que la idea de la limpieza de sangre entraña, pues pretende evadir todo nexo con el judaísmo, pero se vale de un procedimiento veterotestamentario: las genealogías, por medio de las cuales los judíos se reconocían como hijos de la alianza y parte del pueblo elegido por Dios. Y cita el libro de Esdras, que en el capítulo 2 presenta una lista de los hijos de Israel que regresaron a Jerusalén después de la cautividad de Babilonia, de sus linajes y de la casta de ellos. Y recuerda cómo el mismo libro refiere que los sacerdotes debían mostrar el registro de su ascendencia. O sea, su ejecutoria de limpieza de sangre. Los hijos de ciertos sacerdotes “buscaron su registro de genealogías, y no fue hallado, y fueron echados del sacerdocio”.¹³

¹² *Libro de Partidas*, código del siglo XIII. Cit. por Américo Castro en *La realidad histórica de España*. México, Porrúa, 1987 (Sepan cuantos, 372), p. 36.

¹³ Esdras 2, 62. Américo Castro. *Op. cit.*, p. 38.

Igualmente, en relación con los musulmanes, esta preocupación por las genealogías tiene un importante antecedente en el Islam, en el cual “la conformación de la tribu como grupo social se basa en el supuesto de que sus miembros descienden de un antepasado común. Son los lazos de sangre los que constituyen la base de su unidad. La tribu es una gran familia extendida, y la nobleza de la sangre es la que confiere prestigio a sus miembros”. Por otra parte, “el Corán avala la tradición de que los árabes son descendientes de Abraham por medio de su hijo Ismael”.¹⁴

De ese modo, arranca en las creencias religiosas de los perseguidos el hecho de que “el hispano-cristiano identificara la conciencia de su hombría con saberse puro e incontaminado en cuanto a la ascendencia de su sangre”, y la casta, que hasta antes del siglo XVI era sólo una realidad *de facto*, a partir de entonces lo fue *de jure* y se convirtió en auténtica obsesión, que vino a sumarse a las ya numerosas y agudas preocupaciones cotidianas de los españoles por el terror de ser tomados como descendientes de judíos o de árabes, pues “la limpieza de sangre desde el siglo XV valió como conciencia de casta, de descender del pueblo que los españoles del siglo XVI acabaron por identificar también con el elegido por Dios”.¹⁵

La obsesión se agudizó al publicarse en el siglo XVI dos textos en que se hace relación de las familias españolas con antecedentes judaicos. Uno es el *Libro verde de Aragón* y otro *El tizón de la nobleza de España*, del cardenal Francisco Mendoza y Bobadilla, arzobispo de Burgos; en este último el autor hace la insólita demostración de que no sólo sus parientes los condes de Chinchón, que habían sido acusados de tener sangre no muy limpia, llevaban en sus venas la de antepasados hebreos, sino casi toda la aristocracia española, así como las familias más notables de aquella época.

¹⁴ Manuel Ruiz Figueroa. *La religión islámica: una introducción*. México, El Colegio de México, 2002, p.17.

¹⁵ Américo Castro. *Op. cit.*, p. 38.

4.5 En la Nueva España

Estos motivos de preocupación de los españoles peninsulares de los siglos dorados pasaron íntegros a las tierras recién conquistadas, pues aunque con manifestaciones diferentes, reflejan las más agudas inquietudes de la humanidad de todos los tiempos y lugares. El insondable misterio de la vida y sus vicisitudes, así como el de su contraria la muerte y las circunstancias que la rodean, llenan todos los momentos de la existencia con una sensación de contingencia que difícilmente puede olvidarse.

4.5.1 La fugacidad de la vida. De la angustia que provoca la fugacidad de las cosas terrenas aquí se tenía noción cierta, gracias a que fue ése uno de los temas más persistentes en la lírica de los pueblos náhoas y los poemas que trataban ese asunto fueron ampliamente reconocidos y difundidos por quienes se dedicaron a rescatar la importantísima obra artística de los habitantes de Mesoamérica producida antes de la llegada de los europeos.

Aunque parecía que en su inmortal poema sobre la mortalidad de las cosas Jorge Manrique había dicho con suficiente profundidad filosófica y aun teológica todo lo que podría decirse sobre ese asunto, tanto en la península como en la colonia hubo imitaciones temáticas y estructurales de sus famosas coplas. Sin duda la versión más cercana fue el "Aviso y despertador" de Pedro de Trejo, a quien a pesar de haber nacido en Plasencia, España, se le puede considerar ya íntegramente novohispano, pues desde antes de los veinticinco años de su edad se le encuentra residiendo en Guayangareo (Morelia, Michoacán), Zacatecas o Lagos (de Moreno, Jalisco) y en estas tierras realizó la mayor parte de su obra poética. De sus coplas manriqueñas pueden extraerse muchas que son muestra de la convicción imperante:

*La muerte se nos acerca,
viendo ya el tiempo que pasa
de la vida;*

*con bien la otra Vida merca
en aquesta vida escasa
y afligida...*

*¿Qué se hizo doña Juana
que fue reina de Castilla
poderosa?
¿Qué se ha hecho esa galana?
Decid, ¿valióle su silla
tan pomposa?*

*Y Carlos, aquel infante
que fue nuestro emperador,
¿qué se ha hecho?
Ya dicen que va adelante,
a dar cuenta al gran Señor
de su pecho.*

*¿Qué se hicieron sus pompas,
y la corte tan crecida
que tuviera?
Ya no le siguen sus trompas,
porque es cosa conocida
que muriera.*

*¿Qué fue de la gentileza
que tuvo en su juventud
este Marte?
Toda se vuelve graveza
cuando llega senectud
que desparte...*

Con la misma convicción, y de manera extraña puesto que el asunto que se trataba de celebrar jubilosamente era la recepción de las reliquias con que el papa Gregorio XIII obsequió a los jesuitas de México en 1578, *El triunfo de los santos* –una de las tres tragedias compuestas probablemente por sendos sacerdotes de la Compañía para tal ocasión y la única escrita en español- incluye la “Lamentación de la Iglesia” formada por sextetos de rima paralela, en una de cuyas estrofas se lee:

*¡Ay Dios!, cuán poco dura
el gozo en esta tierra
con gran razón de lágrimas llamada;*

*cuán poco se asegura,
cuán presto se destierra
la cosa más alegre y más amada!*

También hacen referencia a este doloroso fenómeno los también sextetos de las "Liras de Netzahualcóyotl" del noble indígena don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, las cuales terminan con un tono elegíaco de dolor y de añoranza por la grandeza perdida:

*¿Qué es de Cihuapatzin
y Cuauhtzontecomatzin el valiente
y de Acolnahuacatzin?
¿Qué es de toda esa gente?
¿Sus voces oigo acaso?
Ya están en la otra vida; éste es el caso.*

*¡Ojalá los que ahora
juntos nos tiene del amor el hilo
que amistad atesora,
viéramos de la muerte el duro filo!
Porque no hay bien seguro:
que siempre trae mudanza lo futuro.*

Pero, como en muchos otros casos, el tema alcanza sublimidad en la pluma profunda y airosa de sor Juana. Aunque al fin reconocida universalmente por su calidad poética, no le fue posible evitar las consecuencias de su origen irregular, su infancia económicamente precaria, la incomprensión de quienes ella suponía amigos y de quienes esperaba estímulo, todo lo cual se reflejó en muchos poemas que expresan su pensamiento en torno de estos asuntos, y que sirvieron de desahogo para su alma atribulada e inquieta. Su inteligencia poco común, su proclividad a la reflexión, su convicción de que lo que verdaderamente conviene es la salud espiritual y no el engaño del mundo, aunado todo ello a su innegable genialidad poética, le inspiraron muchos poemas de desengaño. Acaso el más conocido de todos ellos en este sentido es aquel en que, con lenguaje y procedimientos que parecen tan propios de Quevedo como de Góngora, "procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión":

*Este que ves, engaño colorido,
que –del arte ostentando los primores-
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y –venciendo del tiempo los rigores-
triunfar de la vejez y del olvido,*

*es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco; y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

O los sonetos que, como sus grandes maestros barrocos, dedicó la misma poetisa a la rosa para recordarle la vanidad de su galanura si ha de ser tan breve su existencia:

*Rosa divina, que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada en la hermosura;*

*amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana sutileza,
en cuyo ser unió Naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura:*

*¡cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego, desmayada y encogida,*

*de tu caduco ser das mustias señas,
con que, con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas.*

Y sólo como dato curioso que parece adecuado en este lugar, se considera pertinente mencionar, junto a los poemas de desengaño, los de engaño consciente con los cuales deliberadamente el yo poético de la monja jerónima pretendió consolar su amor desdeñado o disculpar la reiterada desatención del acaso vanidoso objeto de su amor:

*Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.*

*Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?*

*Mas blasonar no puedes, satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho*

*que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

4.5.2 El amor. Los "Sonetos de las flores" de Francisco de Terrazas se refieren todos al engaño que produce la belleza aparente de la mujer y el pronto desengaño al conocer la dureza del corazón femenino. Tal es el caso del hermoso soneto con bellas reminiscencias herrerianas que empieza "Dejad las hebras de oro ensortijado..." en que el poeta invita a la dama a que vaya deshaciéndose de las cualidades que la hacen físicamente hermosa y, una vez que todo aquello se ha restituido, pues no parece propiedad real de la joven, "veréis que lo que os queda es propio vuestro: ser áspera, cruel, ingrata y dura"

4.5.3 La religión. Por supuesto, la relación del hombre con Dios, que siempre se ha caracterizado por su inestabilidad, también había caído en crisis profunda. Y si bien este fenómeno es habitual en el hombre universal, nunca ha producido tranquilidad; por el contrario, es motivo de constante angustia, al grado

de que muchas afecciones neuropatológicas tienen en él su origen. Por eso el hombre se queja de su propia infidelidad, y lamenta cómo a pesar de su reiterado propósito de enmienda, vuelve a cometer los mismos errores. En el soneto "Levántame, Señor", fray Miguel de Guevara implora la misericordia de Dios, pues desea huir del mal pero permanece en él; le desespera la obstinación de su conciencia, y pide a Dios que su poder y su bondad truequen su suerte:

*Levántame, Señor, que estoy caído,
sin amor, sin temor, sin fe, sin miedo;
quírome levantar, y estoyme quedo;
yo propio lo deseo y yo lo impido.*

*Estoy, siendo uno solo, dividido;
a un tiempo muero y vivo, triste y ledo;
lo que yo puedo hacer, eso no puedo;
huyo del mal y estoy en él metido.*

*Tan obstinado estoy en mi porfía,
que el temor de perderme y de perderte
jamás de mi mal uso me desvía.*

*Tu poder y bondad truequen mi suerte:
que en otros veo enmienda cada día,
y en mí nuevos deseos de ofenderte.*

4.5.4 El resquemor criollo. Para los nacidos en la Nueva España, a las causas anteriormente mencionadas había que sumar todas aquellas que se derivaban del hecho de haber nacido, no en la metrópoli, sino en una colonia, aunque fuera ésta la más importante del imperio. Desde los primeros años de la vida colonial eran frecuentes los disgustos de criollos, mestizos e indígenas hacia los españoles provenientes de la península, originados por el abuso de estos últimos al reservar exclusivamente para ellos el disfrute de los beneficios políticos o económicos atropellando el derecho que también creían tener los hijos de conquistadores nacidos aquí, o los resultados de la mezcla de sangre española con indígena o negra, que también eran súbditos de la corona española. De ese modo, la limpieza de sangre tuvo aquí un doloroso equivalente en las llamadas

castas, estamentos que, con excepción de los nacidos en el otro lado del océano, clasificaban a los habitantes en posiciones cada vez más desventajosas, lo cual a la postre habría de ser una de las causas principales del movimiento de emancipación iniciado en Dolores por el padre Hidalgo.

Pero según parece, el resquemor no partía sólo de los criollos, pues en el mismo siglo de la conquista el aludido Pedro de Trejo pone en boca "de una dama" esta "Canción", en la que es fácil advertir su desdén por los criollos, a quienes, haciendo general su antipatía por uno de ellos que según el poema le causó tristeza y amargura, menciona en el estribillo como "atoleros", "despectivo en boca española, y quizá con la connotación de 'engañadores, falsos' (al modo de nuestro vulgarismo actual: 'dar atole'...)".¹⁶

*La que a atoleros creyere
tendrá el seso muy liviano,
que yo en vida que viviere
daré amor a mexicano.*

Más conocido es el soneto anónimo en que "el gachupín maldice a México" exponiendo sus carencias y las fallas de sus habitantes (por supuesto, los nacidos aquí, que son quienes fallan). Pero la respuesta de los criollos no se hizo esperar:

Los conocidos sonetos del "resquemor criollo" oponen la rudeza del arribista español al señorío del indiano, o contestan en nombre de aquel desmintiendo las grandezas de América... En el siglo XVII, sor Juana, en su sainete segundo, censura la mala costumbre de silbar en los teatros como propia de gachupines recién venidos.¹⁷

Y es muy conocida esa respuesta, pues tuvo numerosas versiones, de las cuales la más difundida es aquella en que el criollo responde al advenedizo, "un hombre tosco, de salud falto y de dinero pobre", a quien, una vez que ha obtenido fortuna, otros como él lo coronan de laurel y robre o le rinden honores de conde; a pesar de ello, él abomina del lugar donde hizo fortuna, sin acordarse ya de que ¡tiraba la jábega en Sanlúcar!

¹⁶ Así lo interpreta Alfonso Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos primer siglo*. México, UNAM. (BEU, 33), 1942, p. 8.

¹⁷ Alfonso Reyes. "Las letras patrias" en *México y la cultura*. México, SEP, 1961, p. 251.

Pero lejos de atenuarse, esta animadversión creció con el tiempo, pues aumentaban constantemente sus causas –que en realidad se circunscribían a la desigualdad en el trato y la falta de oportunidades para los no nacidos en la península–, que ya no afectaban sólo a los criollos, sino que se habían extendido también a los mestizos y a todas las castas que formaban el complejo mundo de la sociedad novohispana, y saturaban todos los ámbitos vitales individuales y comunales –psicológico, político, económico, espiritual, religioso–.

Alfonso Méndez Plancarte describe el “Alboroto” de 1692, cuando culminaron en locura incendiaria los gritos –indios y negros– de “¡Mueran estos cornudos gachupines que nos comen nuestro maíz!”. Y recuerda cómo en las ruinas del real palacio apareció una mañana este pasquín que expresa muy bien lo que los criollos pensaban de los peninsulares:

*Aqueste corral se alquila
para gallos de la tierra
y gallinas de Castilla.¹⁸*

Y no se perdía la menor oportunidad de traducirlo en sátiras que inmediatamente eran difundidas con toda amplitud y recibidas con el general beneplácito del público paisano. Seguramente las más conocidas son aquellas que en forma de pitipiés compuso el presbítero Pedro de Avendaño contra don Diego Zuazo de Coscojales, vizcaíno recién llegado de la península con en nombramiento de arcediano de la iglesia catedral, sus ínfulas de sabio y recomendado por los adornos “de su buena fábrica: moreno, ancho, grueso, espaldudo, con su pie de vizcaíno y su cabeza de lo propio”:

*A un don Diego el arcedián,
doctísimo vizcaín,
un sermón sietemesín
en la catedral le dan;
canónigos y deán*

¹⁸ *Poetas novohispanos*, segundo siglo segunda parte, p. xlviii.

*fieron de su presunción
desempeño a la función,
porque esperaron según
sus grandes créditos un
famosísimo sermón...*

*Al púlpito como un pan
de cera, subió él también,
aunque Bandujo Ballén
lo alentaba barbaján;
mas sirvióle de desván
la Setentona Versión
del sol contra Gabaón,
y fue tan grande el vaivén,
que zurrapas más de cien
dio el pobre al primer tapón...*

*En fin, señores, sabrán
que en la Purificación
cayó en su predicación
el arcediano gañán.
¿Y ya imprimirlo querrán?*

*Oh carrascoso Guillén,
detén la mano, detén,
que a los condes de Carrión
les incumbe la impresión
con riubarbo y hojasén.¹⁹*

O bien uno de los muchos epigramas que con la misma técnica de pitipiés se compusieron al mismo ilustre personaje de la iglesia metropolitana:

*Soberbio como español,
quiso con modo sutil
hacer alarde gentil
de cómo parar el sol;
no le obedeció el farol,
que antes -Ícaro fatal-
lo echó en nuestro equinoccial,*

¹⁹ Sen. "Arbusto oriental, de la familia de las papilionáceas, parecido a la casia, y cuyas hojas se usan en infusión como purgantes". (DRAE).

*porque sepa el moscatel
que para tanto oropel
tiene espinas el nopal.*

El padre Lucas Fernández del Rincón pone en boca de Flora el llanto por la muerte de la reina doña María Luisa Gabriela de Saboya y termina uno de sus sonetos con la reflexión siguiente:

*¿De qué sirve girarse al aire vago
en tierra, bien que noble, movediza,
si las que flores aplaudió el halago
la centella menor burló ceniza?*

Y desde luego, puesto que la ocasión es propicia, no la desaprovecha para reflexionar sobre la brevedad de la rosa:

*La que más sobra, más dura;
que muera joven la rosa
es pensión de su hermosura:
naciera menos hermosa
y viviera más segura.*

*Muchos siglos de florida
sólo en nacer interesa:
nace, mas la edad crecida
que ha gozado de belleza,
se le descuenta de vida.*

*En su fragancia respira
el alma que la alimenta;
no es maravilla que admira,
que expire apenas alienta
si apenas alienta expira.*

*¿Con qué razón a lucir
para tu mal te adelantas,
pues razón no hay que pedir
a la muerte, y en ti hay tantas,
oh rosa, para morir?*

5

**INFLUENCIAS NOTABLES EN LA
“CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO”**

5.1 El concilio de Trento

Ante la fuerte embestida que el protestantismo le había infligido en una etapa en que no le era fácil resistir ataques exteriores, la Iglesia católica, con el propósito de esclarecer algunos temas teológicos puestos en tela de juicio, y también en busca de puntos de coincidencia que condujeran a la reconciliación con quienes habían lanzado su voz de protesta contra los innegables desórdenes de la jerarquía, por sugerencia del emperador convocó a un concilio universal que por razones estratégicas y políticas se realizó en la ciudad italiana de Trento. Las declaraciones de los padres que en él participaron hicieron de este concilio uno de los más trascendentales en la historia de la Iglesia, pues dada la ebullición religiosa que en todo el imperio habían provocado las tesis teológicas de Martín Lutero, muchas de las cuales se apartaban notablemente de la doctrina tradicional del catolicismo, el objetivo principal del emperador y del Papa en el concilio fue la toma de posición de unos y otros en relación con creencias desde hacía tiempo

consideradas por los católicos en el rango de dogma así como con el concepto del valor espiritual de los sacramentos.

Sin embargo, es sabido que, habiendo quedado la Iglesia tan debilitada, su fortalecimiento hacía necesario el concurso de todos los cristianos fieles a la sede romana; con la clara intención de estrechar fuertemente a quienes todavía estaban reunidos e impedir que continuara la dispersión, en una de las últimas conclusiones conciliares los padres reunidos invitaban a todos los artistas a poner sus dotes al servicio de la religión, tanto para explicarla a los fieles como para difundirla entre quienes todavía no lo eran. Los artistas adheridos aún al catolicismo acogieron con entusiasmo la convocatoria y pronto los recintos sagrados se llenaron de obras artísticas –pictóricas, esculturales, arquitectónicas, musicales, literarias– portentosas por su belleza innegable, pero también extrañas y a veces inaccesibles por su retorcimiento y la tendencia a ocultar en los recursos ornamentales el mensaje central. Nació así el estilo barroco, que habría de imperar en toda Europa durante el siglo XVII, pero que en algunas partes –la España de este lado del océano– habría de prolongar su imperio hasta el XVIII y que a causa de la invitación conciliar se afirma que es consecuencia del concilio, y por eso mismo es llamado también arte de la Contrarreforma.

Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los santos y se exciten a adorar a Dios y a cultivar la piedad... Y si alguna vez sucede, por convenir a la plebe indocta, representar y figurar las historias y narraciones de la Sagrada Escritura, enséñese al pueblo que no por eso se da figura a la divinidad, como si pudiera verse con los ojos del cuerpo o ser representada con colores o figuras.¹

¹ Concilio de Trento: "De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y sobre las sagradas imágenes" en Enrique Denzinger. *El magisterio de la Iglesia*. Manual de los símbolos, defini-

Pero aunque parece general, no es unánime ni mucho menos la afirmación de esta proximidad o descendencia del estilo barroco en relación con el concilio de Trento. Tampoco hay unanimidad en cuanto al propósito expreso o tácito de los artistas que lo cultivaban. Por eso, entre otras muchas opiniones divergentes, afirma un historiador que

para unos es la expresión de la vida cortesana; para otros es eminentemente popular; quiénes lo ven bajo el signo de la religiosidad postridentina; otros sostienen que señala una secularización de la vida y la sociedad; tan pronto se le pone en relación con la depresión económica de aquella centuria como se insiste en que es una cultura basada en el lujo y la riqueza.²

5.2 Los jesuitas y el libre albedrío

La Compañía de Jesús, fundada por san Ignacio de Loyola en 1540, que de manera sorprendente –dado el nivel de desprestigio en que se encontraba la jerarquía católica– a través del llamado cuarto voto comprometía su adhesión irrestricta a la sede romana, fue concebida por su fundador y casi de inmediato considerada en la península como el más firme baluarte del catolicismo en Europa, el único capaz de detener el rápido avance protestante que ya invadía gran parte del continente. A eso se debe que sus casas de formación para religiosos y sus colegios para atender la educación de los niños y jóvenes sin intenciones de dedicarse a la vida consagrada se multiplicaran tan rápidamente, que aún en vida de su fundador y primer general cubrían las principales ciudades españolas.

No sólo a la educación de la juventud se dedicó el instituto de Loyola. También fue muy valiosa su aportación para el esclarecimiento de conceptos teológicos fundamentales para una saludable comprensión de la actuación de Dios

ciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres. Barcelona, Herder, 1963, parágrafos 987 y 988, p. 279.

² Antonio Domínguez Ortiz, en *Historia de España. Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos (1517-1660)*. Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 261.

entre los hombres. Uno de esos temas –y acaso el que a la postre resultó más apasionante por las polémicas que originó aun después de resuelto el caso por Roma– es el del libre albedrío, que la Compañía defendió tenazmente ante la teoría de los jansenistas, sospechosos de favorecer los errores de Lutero y Calvino acerca del hombre caído y su radical impotencia para justificarse, así como sobre la omnipotencia de la gracia. Siguiendo éstos las ideas de Jansenio, Pascal y otros, situaban su debate en el problema de la voluntad salvífica de Dios a través de las preguntas ¿Quiere Dios real y eficazmente la salvación eterna de todos los hombres? ¿Quiere la salvación, no sólo de los justos, sino también de todos los pecadores y de todos los paganos?

A estas interrogantes los jesuitas respondieron firmemente con la doctrina del libre albedrío, que no atribuye a la responsabilidad absoluta de Dios la conducta y el destino final del hombre, sino que considera a éste consciente de sus actos y protagonista principal en la empresa de su propia salvación eterna. Esta doctrina del libre albedrío, así como la condenación de los errores de Cornelio Jansenio, fueron plasmadas posteriormente en la constitución “*Cum occasione*” que el Papa Inocencio X expidió el 23 de abril de 1654, y gracias a su inmediata difusión su contenido general se tradujo en obras literarias, principalmente teatrales, cuyas más insignes muestras son *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *La vida es sueño* de Calderón, en cada una de las cuales la actuación consciente del personaje protagónico es capaz de modificar el destino final, a pesar de que pudiera parecer que otras circunstancias ajenas lo habían decidido anticipadamente.

5.3 Antecedentes en España

Como es de esperarse, la Canción del padre Bocanegra tiene múltiples y muy interesantes antecedentes literarios. El primer modelo identificado es la *Canzone CCCXXIII* de Petrarca:

*Estando un día solo en la ventana
muchas cosas veía, peregrinas
que de mirar estaba ya casi cansado,
una fiera se vio por la derecha
con rostro que podía encender a Jove;
la seguían dos lebreles, negro y blanco,
los cuales ambos flancos
de la fiera gentil mordían tan fuerte
que pronto la llevaron hasta el paso
en que, bajo una losa,
la agria muerte venció a mucha belleza,
y me hizo suspirar su dura suerte.*

En las cinco estrofas siguientes, estructuradas de la misma manera, el autor describe la suerte desastrada de otros seres –nave, laurel, fuente, fénix, dama–, cuya hermosura efímera lo hizo desengañarse de la vida y terminar el poema con el siguiente terceto:

*Así que, canción, puedes muy bien decir:
"Estas seis visiones a mi señor
dulce deseo dieron para morir".*

Como afirma uno de sus numerosos críticos, resulta imposible dejar de advertir que el poema de Petrarca es una "canción artificiosa, alegórica, aparatosa". Por esa razón, al paso de los siglos esta composición ha acumulado comentarios muy dispares: mientras unos le atribuyen excelencia lírica, otros la juzgan más "ejercicio de estilo y acrobacia intelectual que inspiración".³ Sea como sea, es innegable su importancia para el tema de este trabajo, pues fue el principio de una larga serie de poemas que trataron, a veces con procedimiento semejante, el mismo asunto y que en el siglo XVII empezó fray Luis de León en Salamanca y, hasta donde se sabe por ahora, en el siglo XVIII terminó Antonio Valdez y Munguía "hijo de esta Nueva España".

A la "Canción" del padre Bocanegra le anteceden otras muchas que en los siglos de oro y aun desde antes, a partir del Renacimiento, con claro intento de imitación tocan el tema del desengaño. La primera influencia formal que se

³ Atilio Pentimalli. "Historia del *Canzoniere*", en *Poesía completa* de Petrarca. Madrid, Ediciones 29, 1979, p. 189.

advierte en ella es la del conceptismo español en su conjunto, pero particularmente de Quevedo y de Calderón de la Barca, fácilmente identificables en muchas obras contemporáneas suyas.

Pero es evidente también la presencia –casi ineludible en la mayoría de las composiciones líricas del siglo barroco– de Luis de Góngora, cuya influencia superó a las de los demás poetas españoles tanto en la península como en sus colonias de ultramar, y que en el poema que se analiza se hace manifiesta en cultismos léxicos y sintácticos, en metáforas audaces, hipérbolos, hipérbatos, prosopopeyas y otras figuras, así como en las referencias mitológicas que dan al poema un clásico sabor latinizante.

5.3.1 José de Sarabia. Todos los estudiosos de la literatura novohispana coinciden al establecer como modelo del poema del padre Matías de Bocanegra la muy conocida y también famosa *Canción real a una mudanza*, cuyo primer verso es “Ufano, alegre, altivo, enamorado...”; no coinciden en cambio al mencionar la autoría de ese texto, pues a mediados del XVII fue dada a conocer, sin consignar el nombre de su autor, entre las *Poesías varias de grandes ingenios* que publicó José de Alfay, (Zaragoza, 1654); mientras unos afirman que es de Antonio Mira de Amescua, otros la atribuyen a Bartolomé Leonardo de Argensola, a pesar de que ya era conocida en el mundo hispánico desde unos veinte años antes de su publicación por Alfay. Pero teniendo como base los varios manuscritos en que aparece la citada canción, “José Manuel Blecua reveló en 1942 la identidad del verdadero autor de este poema. Fue un poeta llamado José de Sarabia y apodado ‘el Trebijano’ (o ‘Trevijano’), secretario del duque de Medina Sidonia entre 1628 y 1630, natural de Pamplona y caballero del hábito de Santiago”,⁴ con lo cual se acabó la duda en torno de este interesante asunto.

⁴ Arnulfo Herrera. “Así en la tierra como en el cielo...” Cfr. *Poesía de la edad de oro*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1984, p. 298.

Canción real a una mudanza

*Ufano, alegre, altivo, enamorado,
rompiendo el aire el pardo jilguenillo,
se sentó en el pimpollo de una haya
y con el pico de marfil nevado
de su pechuelo blanco y amarillo
la pluma concertó pajiza y baya;
y celoso se ensaya
a discantar en alto contrapunto
sus celos y amor junto,
y al ramillo, y al prado y a las flores
libre y ufano cuenta sus amores.
Mas ¡ay! que en este estado
el cazador crúel, de astucia armado,
escondido le acecha,
y al tierno corazón aguda flecha
tira con mano esquivada
y envuelto en sangre en tierra lo derriba.
¡Ay, vida mal lograda,
retrato de mi suerte desdichada!*

*De la custodia del amor materno
el corderillo juguetón se aleja,
enamorado de la yerba y flores,
y por la libertad y pasto tierno
el cándido licor olvida y deja,
por quien hizo a su madre mil amores;
sin conocer temores
de la florida primavera bella
el vario manto huella
con retozos y brincos licenciosos,
y paca tallos tiernos y sabrosos.
Mas ¡ay! que en un otero
dio en la boca del lobo carnicero,
que en partes diferentes
lo dividió con sus voraces dientes,
y a convertirse vino
en purpúreo el dorado vellocino.
¡Oh inocencia ofendida,
breve bien, caro pasto, corta vida!*

*Rica con su penachos y copetes,
ufana y loca, con ligero vuelo
se remonta la garza a las estrellas,
y; aliñando sus nègròs martinetes,*

*procura parecer allá en el cielo
la reina sola de las aves bellas;
y por ser ella de ellas
la que más altanera se remonta,
ya se encubre y tramonta*

*a los ojos del lince más atentos
y se contempla reina de los vientos.*

*Mas ¡ay! que en alta nube
el águila la ve y al cielo sube,
donde con pico y garra
el pecho candidísimo desgarró
del bello airón que quiso
volar tan alto con tan corto aviso.
¡Ay pájaro altanero,
de mi suerte retrato verdadero!*

*Al son de las beligeras trompetas
y al rimbombiar del sonoro parche
forma escuadrón el general gallardo;
con relinchos, bufidos y corvetas
pide el caballo que la gente marche
trocando en paso presuroso el tardo.
Tocó el clarín bastardo
la esperada señal de arremetida,
y en batalla rompida,
teniendo cierta del vencer la gloria,
oyó su gente que gritó victoria.
Mas ¡ay! que el desconcierto
del capitán bisoño y poco experto,
por no guardar el orden
causó en su gente general desorden;
y, la ocasión perdida,
el vencedor perdió victoria y vida.
¡Ay fortuna contraria,
en mis prósperos fines siempre vanía!*

*Mi pensamiento con ligero vuelo
ufano, alegre, altivo, enamorado,
sin conocer temores la memoria,
se remontó, señora, hasta tu cielo,
y contrastando tu desdén helado,
venció mi fe, gritó el amor victoria,
y en la sublime gloria*

*de tu beldad se retrataba el alma;
el mar de amor en calma
mi navecilla con su viento en popa
llevaba navegando a toda ropa.
Mas, ¡ay!, que mi contento
fue el pajarillo y corderillo exento;
fue la garza altanera,
fue el capitán que la victoria espera,
fue la Venus del mundo,
fue la nave del piélago profundo;
pues por diversos modos
todas las muertes padecí de todos.*

*Canción, ve a la colona
que sustentó mi próspera fortuna,
y verás que si entorces
te pareció de mármoles y bronces,
hoy es mujer, y en suma
breve bien, fácil viento, leve espuma.*

El poema está formado por ocho estrofas: siete estancias de diecinueve versos con la misma disposición: 6 endecasílabos correlativos ABCABC, seguidos de una serie de pareados consonantes formados con heptasílabos y endecasílabos alternados con rima cDd EeffGgHhIi, y termina con un sexteto formado por pareados de heptasílabo más endecasílabo.

También en el desarrollo temático son iguales las estrofas: cada una de las seis primeras empieza describiendo un ser –jilguerillo, corderillo, garza, capitán, dama, nave– que se ufana de su propia felicidad, pero en el curso de la pequeña historia, a partir del verso 12 cuando la fortuna se mostraba más firme, un accidente –cazador, lobo, águila, desconcierto, enfermedad, peñasco– cambia la realidad y lo que antes era dicha de pronto se convierte en desgracia. La historia descrita en cada estrofa es anuncio de la que ha de suceder al narrador; éste narra en la séptima su propia tragedia: su amor, al principio gozoso y triunfante, se ve después –como los seres aludidos en el curso del poema– transformado en desgracia por circunstancias imprevistas. Todo ello remata con la mención desengañada sobre la volubilidad de las cosas, que son, en suma, “breve bien, fácil viento, leve espuma”.

5.3.2 Miguel Botello de Carballo. Este poeta, natural de Viseo, acompañó en 1622 como secretario a don Francisco de Gama, virrey de la India, y más tarde estuvo en París con Vasco Luis de Gama, cuando éste último fue allá embajador de España en 1647. Es autor de una *Fábula de Píramo y Tisbe* que apareció en Madrid en 1621, y de *El pastor de Glenarda* publicada en la misma ciudad el año siguiente. De su obra *Rimas varias y tragi-comedia del mártir d'Ethiopia*, J. Manuel Blecua extrajo el siguiente soneto que publicó en su antología de la edad de oro y que también se refiere al desengaño:

*Leve asombro del mar, peñasco leve,
selva de plumas y de pinos ave,
que dividiendo vas, soberbia nave,
en campos de zafir, montes de nieve,*

*si el salobre elemento no se atreve
tu pompa a contrastar, si en él no cabe,
soplando agora el céfiro süave,
siendo el altivo mar esfera breve,*

*con menos lozanía cause asombros,
recelando del golfo las montañas,
con menos bríos sus entrañas rompa;*

*que, en fin, ha de acabar muerta en sus hombros,
o sepultada viva en sus entrañas:
que al fin acaba la mundana pompa.*

5.3.3 Fray Luis de León. Desde Alfonso Méndez Plancarte, todos los historiadores y críticos de la poesía novohispana señalan la semejanza de la canción del padre Matías de Bocanegra con la composición que fray Luis de León escribió como un reconocimiento a Petrarca, de quien era admirador entusiasta y a quien leía con mucha frecuencia:

Imitación del Petrarca

*Mi trabajoso día
un poco hacia la tarde se inclinaba,
y libre ya del grave ardor pasado,*

*las fuerzas recogía,
cuando sin entender quién me llevaba
a la entrada me hallé de un verde prado,
de flores mil sembrado,
obra do se extremó Naturaleza.
El suave olor, la no vista belleza
me convidó a poner allí mi asiento.
¡Ay triste! Que al momento
la flor quedó marchita,
y mi gozo tornó en pena infinita.*

*De labor peregrina
una casa real ví, cual labrada
ninguna fue jamás por sabio moro.
El muro plata fina,
de perlas y rubíes era la entrada,
la torre de marfil, el techo de oro;
riquísimo tesoro
por las claras ventanas descubría,
sonaba en lo interior dulce armonía,
tan dulce, que me puso en esperanza
de eterna bienandanza.
Entré, que no debiera;
hallé por paraíso cárcel fiera.*

El poema del agustino –“admirable imitación que hace de fray Luis, aun como imitador toscano, el primero de los líricos españoles–”⁵ está formado por cinco estrofas cada una de trece versos, heptasílabos o endecasílabos, con rima aBC aBC cDD EE fF. Como el poema del Trebijano, también éste describe en cada estrofa un ser cuya belleza atrae al principio, pero que pronto muda su esencia: la flor quedó marchita, la casa se tornó en cárcel fiera, la fuente cambió su curso, la paloma se convirtió en águila y la doncella se retiró llevando consigo el corazón del pobre enamorado. Por todo ello, el yo poético, igual que en el poema de Petrarca, reflexiona y concluye:

*Canción, estas visiones
ponen en mí encendida
ansia de fenecer tan triste vida.*

⁵ Félix García. Recopilación, prólogo y notas a *Poesías completas* de Fray Luis de León. Madrid, Aguilar (Colección Crisol, 48), 1976, p. 87.

Para Arnulfo Herrera, sin embargo, "es evidente que, de figurar como modelo algún texto del fraile agustino, el más a propósito por su tema sería aquella rara cancioncilla que comienza 'Mil varios pensamientos, / mi alma en un instante revolvió...'.⁶ En efecto, si se quiere aludir a las ventajas de acogerse al estado conventual, de inmediato se piensa en esta serie de liras *A la vida religiosa*; está escrita en primera persona y abunda en frases que hacen recordar *De la imitación de Cristo*, la única obra conocida del venerable Tomás de Kempis que tanto influyó en la formación de la juventud desde la edad media hasta la primera mitad del siglo XX. Igual que aquel acabado modelo de ascetismo, ese poema de fray Luis tiene como tema la invitación a abandonar las preocupaciones mundanas y seguir la vida religiosa:

*Mil varios pensamientos
mi alma en un instante revolvió,
cercada de tormentos,
de pena y agonía,
buscando algún descanso y alegría;*

*mas como no hallaba
contento en esta vida ni reposo,
desalada buscaba
con paso presuroso
a su querido amor y dulce esposo.*

*Y andándole buscando,
cansada se sentó junto a una fuente
que la iba destilando
un rísco mansamente,
regando el verde prado su corriente...*

"Gozando de esta fiesta" el alma se durmió y escuchó una voz que le aconsejaba:

*Si buscas alegría
y estar siempre conmigo,
huye del mundo y de quien es su amigo.*

⁶ *Op. cit.*, p. 14.

Menciona en seguida los tres enemigos del alma –mundo, demonio y carne- y la lucha de éstos por perderla, pero también la recompensa –el ciento por uno que promete el Evangelio- que el hombre generoso y fiel a su amor a Dios obtendrá en la tierra por abandonar los placeres mundanales, y “allá a la despedida” la gloria eterna prometida por Dios. Con clara intención proselitista, hace relación de algunas ventajas que proporciona la vida religiosa:

*Ajeno del cuidado
que al mercader sediento trae ansioso,
de solo Dios pagado,
se goza el religioso
libre del mundo falso y engañoso.*

Termina el poema con el despertar de aquel plácido sueño, pero sin hacer referencia alguna al posible conflicto entre permanecer o no en el estado religioso ni al desengaño producido por un acontecimiento súbito, que son los asuntos principales de la composición de Bocanegra.

El también jesuita Alberto Valenzuela Rodarte dice de su hermano de religión que “Su canción a la vista de un desengaño, es una buena variación sobre el tema de ‘Yo vi sobre un tomillo’, aunque más larga que su modelo. Ante el jilguero arrebatado por el neblí, deja un religioso de soñar despierto, en una libertad que cuesta tan cara”.⁷ Seguramente el padre Valenzuela se distrajo al aducir el ejemplo, pues la “Cantilena VII” de Esteban Manuel de Villegas trata el caso de un pajarillo cuyo nido fue robado por un rústico; la pobre ave se queja desesperada y en sus lamentos parece pedir al labrador que le entregue lo que le había robado; pero éste no accede a la petición, sino que con su actitud más bien está respondiendo a la avechilla “No quiero”:

Cantilena VII

*Yo vi sobre un tomillo
quejarse un pajarillo,
viendo su nido amado,
de quien era caudillo,
de un labrador robado...*

⁷ *Historia de la literatura en México*. México, Jus, 1961, p. 155.

*Ya con triste armonía,
esforzando el intento,
mil quejas repetía;
y al nuevo sentimiento
ya sonoro volvía...
y saltando en la grama
parece que decía:
"Dame, rústico fiero,
mi dulce compañía";
y a mí que respondía
el rústico: "No quiero".*

Como se ve, el poemita de Villegas no trata ninguno de los temas aludidos sino el de la crueldad. Acaso un *lapsus* de Valenzuela lo hizo confundir el ejemplo que aduce, con el poema del Trebijano, que sí trata del desengaño aunque, por supuesto, lo desarrolla con circunstancias y protagonistas distintos.

5.4 Coincidencias

Si bien no en todos los casos es posible hablar de influencias, si se puede hablar al menos de antecedentes en los casos que en seguida se citan, todos tomados de diversas antologías de la producción poética de los siglos de oro:

5.4.1 Andrés Cebrián. Natural de Monterde; racionero del Pilar y miembro de la Academia de los Anhelantes de Zaragoza. El poema que Blecua registra tiene fragmentos en los que el autor se queja:

*De lo que el uno llora, el otro ríe;
de lo que éste se agravia, aquél se engríe,
porque donde uno pone la deshonra,
funda el otro la honra;
lo que éste por inútil desperdicia,
aquél por su mayor útil codicia;*

*el uno olvida lo que el otro ama;
lo que el uno encarece,
el otro vitupera y aborrece,
y lo que éste recoge, aquél derrama;*

*y así apenas en tantos pareceres
concuerdan los pesares y placeres.*

5.4.2 Francisco de la Torre Sevil. Según informa J. Manuel Blecua, este poeta de Tortosa nació bien entrado el XVII y fue amigo de Gracián. En 1673 publicó las *Agudezas de Juan Oven*. Es también autor de un libro con el ahora curioso y largo título de “*Entretenimiento de las Musas en esta baraxa nueva de versos, dividida en cuatro manjares de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos*” (Zaragoza, 1654), así como de la comedia *La azucena de Etiopía* y otras obras.

A una vela ardiendo

*Vela que en golfos de esplendor navegas
por candores lucidos extendida,
hasta desvanecer desvanecida,
y ciega por lucir hasta que ciegas.*

*Si serena luz hay, presto te anegas;
si corre tempestad, vas sumergida;
huyes con breve soplo de tu vida
y con serena calma a tu fin llegas.*

*Tan sin memoria viene tu occidente,
que aun de breves cenizas, breve copia,
noticia no dará de lo luciente;*

*humo será tu fin, pira no impropia;
dejarás sombra en todo, y solamente
no dejarás la sombra de ti propia.⁸*

5.4.3 Enrique Vaca de Alfaro. Famoso doctor (se supone que médico) cordobés. Murió después de 1683 y es autor, entre otros, del siguiente soneto:

A un reloj

*Reloj que mides sin cesar la vida
Por momentos, por términos y instantes,*

⁸ Este y los otros poemas que a continuación se transcriben, así como los datos biográficos de sus autores, han sido tomados de *Poesía de la Edad de Oro II Barroco*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1984. (Clásicos Castalia), *passim*.

*Y si el tiempo deshace aun los diamantes,
Corres veloz y corres sin medida.*

*Si en tu norte esa antorcha más lucida,
bien es que siempre duraciones cantes,
pues despertando cuerdos e ignorantes,
tu aviso al desengaño nos convida.*

*Cada golpe que das nos hace guerra,
Cada punto que corres nos suspende,
Y tan alto pavor tu ser encierra,*

*Que el más docto al Oriente sólo atiende;
Que como su principio fue de tierra,
Es cuerdo el que te escucha y no se ofende.*

5.4.4 Miguel de Barrios o Daniel Leví de Barrios. Nació en Montilla de una familia de judíos conversos, en 1630. En su edad adulta abjuró su fe y se tornó judío. Murió después de 1683. Es autor de un soneto en el cual "Envidia en su morir al de la rosa":

*Naces, oh rosa, del amor hermana,
jurada reina de las otras flores,
tan aplaudida de los ruiseñores
que le sirves de risa a la mañana.*

*Efímero es un día de la vana
presunción que tenían, sus verdores,
pues de Febo a la luz y los ardores
yace ceniza tu luciente grana.*

*Tu muerte envidia, rosa malograda,
aunque morir cuando nacer te viste,
dichosa eres, si fuiste desdichada.*

*Ya se acabó tu pena pues moriste.
¡Infeliz yo, que, en muerte dilatada,
más desdichado soy viviendo triste!*

6

**RESONANCIAS
EN TEXTOS POSTERIORES**

Más que su valor estético de ninguna manera despreciable, la prosapia - antecedentes y consecuentes- ha hecho de la canción del padre Bocanegra un fenómeno de importancia capital en la historia de nuestras letras pues es acaso la muestra más notable de la vigencia de la imitación poética en la Nueva España: por un lado, procede de poemas españoles o extranjeros en muchos casos perfectamente identificables, y por otro, dio lugar a nuevas composiciones, de las cuales fue modelo no sólo por la identidad del tema, sino también por el desarrollo y en algunos casos aun por la forma de versificación, manifiesta sobre todo en la métrica y en las combinaciones estróficas. Principalmente de estos poemas que manifiestan con claridad su procedencia se hablará en el presente capítulo, pero también de otros en los que, aun sin ser imitación suya, se escuchan ecos de la

canción que aquí se estudia, de acuerdo con una clasificación que los agrupe según el tiempo de su aparición.

Para no dejar duda sobre el modelo que todos ellos siguieron, algunos de los poemas de que se habló en el párrafo anterior también fueron bautizados por sus respectivos autores con el mismo título de canciones. Su importancia para la historia de las letras patrias se debe a que

por más de un siglo mantuvieron su vigencia poética y didáctica; en segundo lugar, la serie constituye un buen ejemplo del funcionamiento de la poética de la *imitatio* y del rumbo que un determinado modelo puede tomar... Cada una ensaya, a su modo, una síntesis de los tópicos, imágenes y lugares comunes de la poesía de los Siglos de Oro.¹

6.1 Bartolomé Fernández Talón

Primer émulo que conocemos de Bocanegra en la elaboración de un poema en relación con el desengaño es don Bartolomé Fernández Talón, "mexicano de nacimiento, natural de la ciudad de México, sujeto de florido ingenio" que en 1652 -es decir, en el mismo siglo en que apareció la primera "Canción a la vista de un desengaño"-, "conformó un poema en armoniosísimos versos castellanos concertado, cuyo censor, el padre Matías de Bocanegra, de la Compañía de Jesús, no menos teólogo que poeta, elogia mucho",² y con el cual se inició la larga cadena de imitaciones que duró más de un siglo y constituye un raro fenómeno en la historia de la poesía mexicana.

Su composición llevó el título de "Canción moral en que de la belleza efímera de la rosa se sacan documentos floridos para despreciar la humana belleza de las mujeres", aunque Beristáin afirma que el título era más amplio, pues su autor la llamó "Floridas enseñanzas de la humana belleza sacadas de la hermosura efímera de las flores, con aplicaciones morales en versos dirigidos a

¹ Martha Lilia Tenorio. "La 'Canción famosa': fama y fortuna". En *Nueva Revista de Filología Hispánica* XL 1. México, El Colegio de México, 1992, p. 523.

² J. Mariano Beristáin de Souza. *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*.

una rosa".³ Desafortunadamente no ha llegado hasta nosotros este poema ya que, según parece, se perdió muy pronto, lo cual impide conocer de modo más completo la evolución del tema y explicar satisfactoriamente su persistencia a través de las imitaciones, pero el largo título anuncia la intención didáctica del autor, que desde el principio sugiere la inmoralidad o al menos la inconveniencia que se deriva de apreciar la apariencia física de las mujeres, y lo emparenta con composiciones de Góngora, Calderón, sor Juana Inés de la Cruz y muchos otros poetas que en el siglo de oro y aun posteriormente encontraron en la rosa el más elocuente ejemplo de la brevedad de la belleza como anuncio de la fugacidad de la vida y lo utilizaron para dar lecciones de sabiduría a quien se engaña *creyendo que ha de durar lo que espera / más que duró lo que vio*.⁴

Además de curiosidad, provoca inquietud la anotación de Beristáin en la cual afirma que el padre Bocanegra fue quien censuró el poema de Fernández Talón, pues hace surgir la duda sobre cuál de los dos textos sería el modelo y cuál la imitación. A pesar de que se ignora la fecha de composición del poema del jesuita, todos los estudiosos están de acuerdo en suponer que el suyo fue anterior al de don Bartolomé; sin embargo, puesto que no se conoce íntegramente la aprobación con la necesaria opinión del censor, no es posible asegurar con certeza plena la precedencia de uno u otro. Pero, como en otros casos semejantes, la afirmación general —único testimonio de que por ahora podemos disponer— merece credibilidad, razón por la cual a ella se atiende lo que sobre el asunto se sigue en este estudio.

Mientras en España la literatura barroca casi se circunscribe al siglo XVII y en esa misma centuria empieza a declinar hasta la mitad de la siguiente, en América —donde también alcanzó su máximo esplendor en el primero de los siglos de oro— se mantuvo con vida hasta casi finales del XVIII. A ese hecho se debe la prolongada vigencia de sus características y procedimientos. Aun con ello resulta

³ *Biblioteca mexicana*. México, Viuda de Bernardo Calderón, 1652.

⁴ Jorge Manrique. "Coplas a la muerte de su padre".

sorprendente que a más de un siglo de distancia de la aparición de los poemas del padre Bocanegra y de Fernández Talón surgiera nuevamente el interés por elaborar composiciones con el mismo tema del desengaño, con las mismas características estilísticas y siguiendo muy de cerca el desarrollo del original, si bien modificando la anécdota y el procedimiento.

6.2 Juan José de Arriola

De esas imitaciones se han conocido o al menos se ha sabido que existieron seis, entre las cuales figura la del noble poeta Juan José de Arriola, también sacerdote de la Compañía de Jesús, más conocido como autor de las *Décimas a santa Rosalía*, editadas por Los Presentes con estudio de Alfonso Méndez Plancarte.⁵ Del padre Arriola se tienen pocos datos. Según apunta Beristáin, nació en la ciudad de Guanajuato, "fecundo mineral de ingenios y de metales preciosos", el 22 de octubre de 1698, y en el de 1715 recibió la sotana de la Compañía de Jesús en el noviciado de Tepotzotlán. Félix Osoreo añade que ello sucedió "después de haber vestido el manto y beca de San Ildefonso de Méjico" y califica al padre Arriola como "hombre de grandes talentos, aunque conocido casi exclusivamente por sólo el de la poesía, en que tuvo facilidad, gracia, entusiasmo y decoro".⁶ Fue catedrático de humanidades y retórica en varios colegios de la Compañía. Por su parte, Alfonso Méndez Plancarte dice que el padre Arriola fue "acaso el más agudo y luciente de nuestros poetas gongorino-calderonianos, en su dirección colorista y finamente ingeniosa",⁷ mientras que el diccionario Porrúa lo recuerda como "poeta barroco muy considerado en su tiempo".

La real cédula de junio de 1767 por la que el rey Carlos III decretaba la expulsión de los jesuitas de todo el imperio español, sorprendió al padre Arriola gravemente enfermo en Puebla, y ya que el mismo documento disponía "que los

⁵ Juan José de Arriola. *Décimas de santa Rosalía*. (Manuscrito inédito del siglo xviii). Selección y nota de Alfonso Méndez Plancarte. México, Los Presentes, 1955.

⁶ Félix Osoreo. *Historia de los colegios de la ciudad de México*. México, 1929, p. 27. Citado por AMP. *Op. cit.*, p. 92.

⁷ Alfonso Méndez Plancarte. *El corazón de Cristo en la Nueva España*. México, Buena Prensa, 1951, p. 144.

que se hallasen con actual grave enfermedad permanecieran hasta sanar en sus colegios, o en otra parte donde se cuidase de su salud”, en el Colegio del Espíritu Santo de aquella ciudad quedaron Arriola y los hermanos Joaquín Castro y Antonio Lozano, los tres enfermos incurables y el primero también de avanzada edad. El padre Arriola murió el 28 de agosto de 1768 en la dicha ciudad angelopolitana, a la edad de 70 años.

De su producción literaria, hoy casi olvidada como su nombre, se ha alabado sobre todo su poesía, pero también incursionó, aunque con mucho menor asiduidad, en el terreno del teatro. En su tiempo fueron muy celebradas sus obras, pero por ahora se conocen o al menos se han mencionado sólo las siguientes:

- *Canción famosa a un desengaño*, que emula la del padre Matías de Bocanegra. Impresa varias veces y últimamente, en México, 1782.
- *No hay mayor mal que los celos*. Comedia editada en México, sin el nombre de su autor.
- *Cátedra de Cristo*. Impresa en México en 1748.
- *Panegírico de san Ignacio de Loyola* en verso. Manuscrito en la Biblioteca de la Real y Pontificia Universidad de México.
- *Glosa en 14 sonetos* del famoso “No me mueve, mi Dios, para quererte...”. Manuscrito que estuvo en la biblioteca del colegio de San Gregorio de México.
- *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta Ágata Rosalía, patrona de Palermo*, en tres libros, cuarenta y tres cantos y mil cuarenta y siete décimas. Manuscrito propiedad de Federico Gómez de Orozco, quien lo proporcionó al padre Méndez Plancarte para su estudio y edición.
- *Panegírico del apóstol san Pedro*. México, 1748.

Don José Toribio Medina, en su interesante libro sobre la imprenta en Puebla durante los años de 1640 a 1821, al mencionar la “Canción famosa a un desengaño, por el P. Juan de Arriola, ingenio mexicano”, informa en el colofón que esta composición fue reimpressa en aquella ciudad por los herederos de la viuda de

Miguel Ortega en el año de 1776, pero asienta en seguida: "Conocemos dos ediciones mexicanas anteriores a la presente, una de 1775 y otra de 1767. Las hay también posteriores. Beristáin dice a este respecto: 'Impresa varias veces, y últimamente en México, 1782.' El mismo bibliógrafo —sigue diciendo Medina, refiriéndose aún a Beristáin— observa que el tema de esta *Canción* 'fue asunto de competencia entre los ingenios mexicanos.'⁸

En 1982 Alicia de Colombi-Monguió reprodujo en el *Anuario de Letras* la "Canción" del padre Arriola siguiendo el texto que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México, reimpresión de 1767, hecha en México, Imprenta del Nuevo Rezado, de los Herederos de Doña María de Rivera, e informa: "Reproduzco fielmente los textos, pero en consideración al lector e impresor, modernizo la ortografía, puntúo y marco los acentos según las reglas actuales."⁹ Desafortunadamente no se cumplió este laudable propósito, pues resultó la versión muy descuidada, tanto en la fidelidad a los textos como en la puntuación y otros detalles, todo lo cual en ocasiones hace incomprensible el mensaje. Aquí nuevamente se intenta lo mismo, y se omitirán las letras mayúsculas donde según la costumbre de hoy no parezcan necesarias:

CANCIÓN FAMOSA A UN DESENGAÑO

Una apacible tarde
en que hizo abril de su matiz alarde,
copiando sus pinceles
en tabla de esmeralda los claveles,
5 para ir equivocando
—al soplo lento del Favonio blando—¹⁰
por la playa feliz de sus arenas
rojo carmín con blancas azucenas,
triste un galán salía
10 a divertir la fuerte tiranía
con que un duro cuidado
le traía el corazón atravesado,¹¹

⁸ *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*. México, UNAM, 1991, p. 468. Edición facsimilar de la editada por la Imprenta Cervantes en Santiago de Chile en 1908.

⁹ *Anuario de Letras*, vol. XX. México, Imprenta Universitaria, 1982, p. 230, nota.

¹⁰ Favonio. Viento que sopla del poniente; céfiro, viento suave.

pidiéndole a los cielos¹²
o el remedio de amor o el de los celos.

- 15 Sangrientamente herido
con las doradas flechas de Cupido,
en suspiros deshecho
reventando volcanes por el pecho,
encaminó sus huellas
- 20 al prado, que de flores viste estrellas.
Mas como en la refriega
del interior cuidado en que se aniega¹³
—nunca la pena en sus rigores calma—¹⁴
jamás le deja con sosiego el alma,
pisó el fértil terreno¹⁵
bebiendo a tragos el mortal veneno
que con tirana suerte
era el sangriento origen de su muerte,
siendo en tan cruel fatiga¹⁶
- 30 el amor mismo que en su pecho abriga,
en campo de verdores,
áspid sordo cubierto entre las flores.
- Llegó, de amores muerto,
sin encontrar a sus desdichas puerto,
- 35 porque adorando estaba
una beldad que ciego idolatraba,
cuya esquiva hermosura,¹⁷
blanda al desdén, a los favores dura
—inhumana homicida
- 40 que no buscaba en él más que una vida
y él a los rayos de sus ojos muere—,¹⁸
como matarlo muchas veces quiere,¹⁹

¹¹ En el original, "trayba", acaso con intención de evitar la ingrata sinéresis que unida con la palabra siguiente produce la impronunciabile sinalefa tra-*iael*. Este vulgarismo, sin embargo, parece inadecuado en una composición tan seria.

¹² En el habla cotidiana es frecuente la falta de concordancia entre el pronombre enclítico (*le*, en singular) y el referente (*cielos*, en plural). Lo gramaticalmente correcto, aunque innecesario por repetitivo, sería *pidiéndoles*, o bien *pidiendo a los cielos*.

¹³ El diccionario registra esta irregularidad verbal como forma dialectal y prefiere *anega*.

¹⁴ Colombi suprime este verso, necesario para formar el pareado correspondiente.

¹⁵ La falta, en el *Anuario*, del adjetivo *fértil*, convierte en pentasílabo este verso que debe ser heptasílabo, como todos los demás que se combinan con los endecasílabos.

¹⁶ Colombi anota: "en tal cruel fatiga".

¹⁷ El predicado de este sujeto aparece a partir del verso 43: "intentan sus rigores"; pero la concordancia exige ese verso como aquí lo registro.

¹⁸ En el original "ella a los rayos..." no tiene sentido.

intenta en sus rigores,²⁰
sangrientos matadores,
45 para mayor tormento
—dejándole vivir con el aliento—,
con tantas esquivaces
darle la muerte a pausas muchas veces.

De sus efectos ciego,
50 más se encendía con el desdén el fuego;²¹
y con gotas calientes
—rotos los ojos en perennes fuentes—
apagar pretendieron
los mares de su llanto y no pudieron,
55 porque para aplacar tantos pesares
cristal no tienen duplicados mares.

A sus dulces violencias,
por reina la juró de sus potencias,
rindiendo a su desvío
60 la libertad, el ser y el albedrío;
y, de amantes ejemplo,
colocó el alma en voto de su templo.²²
Echaba los gemidos
de mil en mil, al viento repetidos,
65 mirando a su tormento
que el viento se llevó lo que es del viento;
sin reprimir un tanto
los copiosos raudales de su llanto,
por ver si se aliviaba
70 consuelo entre sus lágrimas buscaba;
mas como ardiente el fuego
—Vesubio inquieto, llama sin sosiego—
del agua se alimenta,
crece más con el llanto la tormenta,
75 y sin poder sufrirla
aun cuando trata más de divertirla,
si el corazón espacia
le acorta más la vida su desgracia.

Buscó a sus ansias medio
80 por no morir de pena sin remedio,

¹⁹ Original: "como *matarlos*..."; es más comprensible con el pronombre en singular.

²⁰ Original: "intentan sus rigores..."; en aras de la comprensión sugiero esta construcción.

²¹ Colombi: "el desdén *del* fuego". Nótese también aquí la desagradable sinéresis que obliga a leer "encen-diá", haciendo esta palabra trisílaba aguda.

²² En el texto: "Por voto de su templo", alterando el metro del verso, que debe ser endecasílabo.

apelando a las voces,
 quizá por más veloces,
 con el retrato de su bella ingrata
 que a los rigores del desdén lo mata,
 85 que en el pecho tenía
 bien estampado porque en él vivía.
 Volviéndose a su pecho,
 fluctuando el alma en tan terrible estrecho,
 razonando con ella
 90 comenzó de esta suerte su querella:

"Ah, dulce amada prenda,
 ¿qué obsequio te haré yo que no te ofenda?
 Pues llega mi ventura
 las aras a adorar de tu hermosura,
 95 y sobre tus altares,
 hechos mis ojos cristalinos mares
 te ofrece mi albedrío,
 tu desprecio merece por ser mío.
 Si el alma agradecida
 100 quiere entregar a tu deidad la vida
 para que en luces claras,
 lámpara brille en tus hermosas aras
 y sea, envuelta en pavesa,²³
 105 holocausto feliz de tu belleza,
 con un desdén esquivo
 –venenoso alimento de que vivo–
 blasonando de fiera
 con esa esquiva condición severa,
 por no dar tu deidad de humana indicio²⁴
 110 desechas de mi amor el sacrificio.
 ¡Ay fingida sirena,
 motivo dulce de mi triste pena!
 ¿Quién, previniendo acasos,
 cuando alegre gozaba de tus brazos
 115 me hubiera dicho entonces
 que los jaspes, los mármoles y bronces
 que de firmes blasonan
 y aun de firmeza reyes se coronan
 habían de caer en breve,²⁵
 120 ruina feliz en movimiento leve?

²³ Nótese la sinalefa de tres vocales fuertes: *sean*. Adviértase también la rima heterógrafa de *pavesa-belleza*, como en 113-114: *acasos-brazos*; 183-184: *embelesa-gentileza*; 203-294: *pause-cauce*, 239-240: *viveza-prieta*, 263-264: *belleza-besa*, 331-332: *ruidoso-gozo*, 351-352: *descanso-alcanzo* y 421-422: *piensa-comienza*.

²⁴ Colombi: "para no dar", en evidente falta a la métrica.

²⁵ Doble ingratitud de la sinéresis al pronunciar en una sílaba *bián* y *caer*.

Pues sola tu mudanza
me acabó en un instante la esperanza,
porque en rigor tan fiero
muriendo viva, pues de celos muero,
125 y lo que es para mí mortal beleño
es verte, ingrata, en brazos de otro dueño.
Pero vive entendida,
imán del pecho, norte de la vida,
que aunque a costarme llegue
130 que al filo de un puñal el alma entregue,
a costa de mis males
he de rendir la vida a tus umbrales".

De esta suerte llorando,
sus penas a deliquios suspirando,
135 por el campo de Flora
corriendo van las lágrimas que llora,
cuando en un breve instante
aquel mil veces infeliz amante
tendió al prado la vista,
140 cuartel donde se alista
—bajo de la bandera
de la fértil, fragante primavera—
en campaña de olores
todo un ejército de lindas flores,²⁶
145 emulando con ellas
el brillante escuadrón de las estrellas
que en campo de zafiro
marchando van al paso de su giro.
Allí el clavel ardido
150 brasa olorosa, múrice encendido
hizo, que ardiera luego,
porque no falte en su cuartel el fuego.
Las rosas lisonjeras
fabricaron de espinas sus trincheras,²⁷
155 aplicando el esfuerzo
por detenerse a combatir el cierzo.
La azucena olorosa
—la flor entre las flores más hermosa—
dio, para hacer la salva²⁸
160 por la mañana al bostezar el alba,

²⁶ En el original faltan dos sílabas para completar el endecasílabo; sugiero el adjetivo *lindas*.

²⁷ En el original: "fabricando...", pero así faltaría el verbo del sujeto "las rosas".

²⁸ Otros curiosos casos de rima heterógrafa hay en los versos 159-160: salva-alba, 161-162: bebe-nieve, 347-348: cabe-ave, que son muestras de que ya en el siglo XVIII no existía diferencia de pronunciación entre ambas grafías.

del aljófár que bebe
en perlas netas, munición de nieve;
mas por si se agotaran
y a una carga cerrada se acabaran,
165 si no pueden las rojas,
de espadas blancas le servían sus hojas.²⁹

Todo el vergel florido,
de luminosos astros esparcido,
bordaba en sus tapices
170 lucida primavera de matices;
pero entre todas brilla
octava de las flores maravilla,
para lucir, efímera, centellas,³⁰
brillante luz en púrpura de estrellas.
175 Al brillo de su rayo
en las campañas fértiles de mayo
o en la esfera de Diana,
vegetable relámpago de grana,³¹
rojo tuvo su orgullo
180 el purpúreo botón de su capullo,
y en sus hojas se vía³²
en dos miradas dividido el día.

Sus ojos embelesa
al ver su gentileza,
185 que, como no hay entre ellas quien le iguale,
la rosa entre las flores sobresale,
de más bella blasona
y por reina del prado se corona.
Las aves, que volando
190 estaban su belleza contemplando,
por mirar su hermosura
con música y dulzura,
al métrico compás de su donaire,
siendo clarines que templaba el aire,
195 no ya cantando lúgubres endechas,³³
se despeñaron animadas flechas.
Y las que habían salido giro a giro³⁴
hasta el diáfano golfo de zafiro,

²⁹ *Ser-vián*. Sinéresis ingrata.

³⁰ Colombi: "por lucir...", lo cual suprime una sílaba y deja incompleto el verso.

³¹ Colombi; *delectable*.

³² En el original: se *veía*, con lo cual sobra una sílaba al verso.

³³ Colombi: "*fúnebres* endechas".

³⁴ Sinéresis de *ha-bián*.

por ver en la campiña
200 el rubio rosicler con que se aliña,
desprendidas al campo desde el cielo
suspendieron el curso de su vuelo;
sin que el dulce rumor de su voz pause,
mansión hicieron en un verde sauce,
205 que por vagar el monte falda a falda
obelisco se encumbra de esmeralda.

Alternándose a coros
los músicos sonoros,
bajaban uno a uno³⁵
210 al matizado imperio de Vertuno.³⁶
Enamorado a tornos
el purpúreo carmín de sus adornos,
rozando con sus alas
el encendido nácar de sus galas
215 –vivientes carabelas
soltando de las alas las dos velas–,
cada uno la enamora
por beber de las perlas que atesora;
mas si alguna se asienta
220 por agotar aljófares sedienta,
cuando a sentarse llega,
en golfos de coral, luces navega.

Otras más atrevidas,
sin recelar que queden encendidas
225 al incendio voraz de sus ardores,
en clavereada hoguera de colores
batieron de su pluma el abanico
para chupar la grana con el pico;
y el vuelo apresurando,
230 con el céfiro blando retozando,
las que lo consiguieron
en copas de rubí fuego bebieron.

Chocando con las peñas
–inmóviles centinelas de las breñas–,
235 del monte despeñado
al corazón del prado
bajaba un arroyuelo
roto con grillos de cristal y hielo,

³⁵ Original y Colombi: "iban bajando uno a uno", con notable ruptura del metro y del ritmo.

³⁶ Vertumno, dios romano de la abundancia de frutos. Se le representa como joven coronado de hierbas, con el cuerno de la abundancia.

corriendo su viveza
240 con presurosa priesa
por aquellos jardines,
fugitiva culebra de jazmines.
Las aguas cristalinas,
salpicadas de rosas clavellinas,
245 por el campo corrían
(si ya no es que de amor se derretían)
cuando los alhelies,
trocando blancas perlas por rubies,
y al correr presuroso,
250 nevada sierpe de cristal undoso,
en sus vidrios retrata
la que visten las flores escarlata,
con propiedad tan suma
rizando montes de escarchada espuma,
255 que al verle en el reflejo
de tan lucido espejo,
es cada flor, en tan fragante abismo,
narciso enamorado de sí mismo.
Argentada serpiente,
260 las rosas encrespó de su corriente,
que con feliz influjo
donde reina la rosa se condujo,
y al mirar el arroyo su belleza,
con labios de cristal su planta besa.
265 En trastes de diamante,
el arroyuelo errante
que en números sonoros se desata,³⁷
templó las cuerdas de marfil y plata,
y con sólo moverlas
270 en liras de cristal trinaba perlas.

Las aves placenteras,
poniendo en punto el pico, lisonjeras,
cada una hasta las nubes se levanta
y el órgano rompiendo su garganta,
275 con amorosos quiebros,
a la rosa le dicen mil requiebros;
que en ella agradecidos
en breve se miraron aplaudidos
porque al compás del canto,
280 dando a las flores general espanto,
con reverencia airosa
la cabeza inclinó cortés la rosa.

³⁷ Colombi: "que con números sonoros..."

Todo aquello miraba
el tierno corazón que ardiente estaba,
285 atizando las alas de su vuelo
dentro del mismo pecho un Mongibelo,³⁸
y como quien envidia su fortuna
llorando sus desdichas una a una,
al ver su regocijo
290 al arroyo y al ave así les dijo:

"Arroyo fugitivo,
confin undoso de alabastro vivo,
que con presteza extraña
295 corres por la campaña,
rotos los cauces de tu térrea vena,
bullicioso galán de la azucena;
volantes mariposas,
que, por chupar la púrpura a las rosas,
sois con acentos graves
300 en el músico coro de las aves,
surcando el elemento,
organizadas cítaras del viento,
qué bien estáis mostrando
—vosotras riendo, cuando yo llorando—
305 que vivís muy ajenas
al inmenso diluvio de mis penas;
pues a llorar desdenes
—fuentes los ojos de cristal perennes—,
con dura tiranía
310 no le vierais el rostro a la alegría.

"Yo vivo sumergido
en el profundo seno del olvido,
y para mayor daño
soy triste prisionero de un engaño.
315 A una hermosura adoro
y solamente sus desdenes lloro.
¡Oh, dichosas mil veces,
que no lloráis amargas esquiveces!,
porque si las llorarais
320 y en el mar del desdén os anegarais,

³⁸ Mongibelo: "el Etna, volcán de Sicilia. Símbolo, aquí, del amor callado que recata su fuego bajo la nieve". D. Alonso Ramírez de Vargas ("Venida de N. Sra. de los Remedios", México, 1688. en *Poetas novohispanos*, III, 89) engarza estos tres versos ajenos: "¿Qué cosa hay segura, donde / hipócrita el Mongibelo / nieve ostenta, fuego esconde?; y a los mismos, que no sabríamos identificar, alude insistentemente Orcolaga (Pn III, 101 y 189), aplicando el similitud al amor fingido, o a la hipocresía, o a unos blancos caballos ardientes". AMP, nota 70 a romance 4 de sor Juana). OC. I, p. 369.

ni el arroyo pudiera
 alas calzar a su veloz carrera,
 por ser en la floresta
 ave, que tira la carroza a Vesta,³⁹
 325 batiendo en verde pluma
 cristalinos carámbanos de espuma,
 ni la avecilla inquieta
 –rayo veloz, exhalación cometa–
 surcar el aire vago
 330 sin verte del desdén funesto estrago.

“Creo, arroyo ruidoso,⁴⁰
 que en un instante falleciera el gozo
 si tiranas las flores
 cambiaran sus obsequios en rigores;
 335 y las aves canoras
 no tuvieran de vida muchas horas
 si con rostro halagüeño,
 con semblante risueño,
 desatando la rosa sus prisiones,
 340 no pagaran en ámbar sus canciones.⁴¹
 Pero como felices
 galanteáis en el prado sus matices,
 no podéis entretanto
 equivococar la risa con el llanto.
 345 ¡Oh, soberanos cielos!
 pues voy muriendo a manos de mis celos,
 decidme: ¿en qué ley cabe
 que el arroyo veloz, alegre el ave,
 que sin amor nacieron,
 350 luego que de la nada a luz salieron,
 estén gozando con feliz descanso
 privilegios de amor que yo no alcanzo?
 ¿Y yo (pierdo el sentido),
 con voluntad nacido,
 355 en mi infelice suerte⁴²
 esté bebiendo en un desdén la muerte?

¡Ay, hermosura esquiva!,
 ¿qué instante habrá que de penar no viva?

³⁹ Original: “que tira a la carroza Vesta.”

⁴⁰ Original: “Yo creo, arroyo ruidoso”; pero con el pronombre se desajusta el metro del que debe ser heptasilabo, o se forma la impronunciable sinalefa *creoa*.

⁴¹ Colombi: “no pagara en ámbar sus canciones”.

⁴² Original: “en mi *felice* suerte”. Atinadamente, Colombi sugiere: *infelice*.

Si te idolatro fino,
360 muriendo estoy a manos del destino,
pues cuando más me halagas
con tus desdenes mis amores pagas;
y aunque aorable me miras,
he sido siempre el blanco de tus iras.
365 Pues ¡vive Dios!, tirana,
que antes que rompa el alba la mañana,
con amante denuedo
he de probar si puedo
—vivo ejemplar de la mayor fineza—
370 quebrantar de tu pecho la dureza;
y, más que a sangre y fuego,
has de quedar vencida de mi ruego.
Afuera, resistencia,
insufrible rigor de mi paciencia,
375 que ya, desesperado,
no hay imposible al hombre reservado;
y puesto en el empeño,
o he de perder la vida o ser tu dueño”.

De esta suerte diciendo
380 y ya resuelto, el paso resolviendo,
ejecutar procura
el necio frenesí de su locura;
cuando vio que la noche,
al sol precipitando de su coche,
385 por el monte rodaba⁴³
y en el momento mismo que bajaba
cubierto de tinieblas,
fluctuaba el orbe entre confusas nieblas,
poniendo en el zafir, en verdes luces,
390 funestos lutos, lúgubres capuces,
y por negras alfombras
entapizado el cielo con las sombras.
Con la tiniebla fría
la rosa marchitó su lozania,
395 dejando sepultados sus verdores
en un oscuro túmulo de horrores,
el carmín nacarado
al duro cierzo de la noche helado;
el nácar encendido
400 sin matiz, sin verdor, sin colorido;
el ámbar que respira
tocando los horrores de la pira.

⁴³ Original: "rodeaba".

- y toda la hermosura
mudada en palidez de sepultura.
- 405 El arroyo ruidoso
suspendió sus corrientes impetuoso,
y a mover no se atreve
yerto cadáver de jazmín y nieve.⁴⁴
Las aves sin aliento
- 410 de ser dejaron cítaras del viento,
cerrando con el susto
el periodo postrero de su gusto.
- Aquí, de angustias lleno,
revolviendo congojas en el seno,
- 415 comenzó a abrir los ojos
para ver los arrojados
a que infeliz se entrega
guiado de una pasión, que siempre ciega.
Sirviendo en su delirio
- 420 el desengaño a tiempo de colirio,
mudarse en otro piensa
y así consigo a razonar comienza:
- "Advierte la ceguera,
alma, en que hasta ahora has vivido,
- 425 que suele ser discreción
hurtar el cuerpo al peligro.
En una difunta rosa
tus desengaños has visto;
desengáñete su fin
- 430 pues te engañó su principio.
En túmulos de esmeralda
yace su color marchito,
triste despojo del cierzo,
helado cadáver frío.
- 435 ¿Qué se hizo aquel esplendor,
aquel matizado aliño
con que la rosa en el prado
era embeleso del río?
Ya expiró, dejando solo,
- 440 para el escarmiento mío,
en sus fragantes cenizas
señales de lo que ha sido.

⁴⁴ Colombi suprime "cadáver".

¿De qué le sirvió a la rosa
brillar en el verde sitio,
445 si el nacer y el expirar
vino a ser a un tiempo mismo?
Toda aquella verde pompa,
todo aquel luciente brio
¿fue más que breve vapor
450 que ya la noche deshizo?
¿Es más cualquiera hermosura
que un tierno vapor florido
que en la noche de la muerte
lanza el último suspiro?
455 ¿Es más que una tierna flor
cualquier belleza del siglo
que la última hora del día
es su primer parasismo?

Vuelve los ojos a ver
460 el arroyo fugitivo,
y verás que a sus corrientes
les puso la noche grillos.
Vuelve a mirar a las aves,
y verás enmudecidos⁴⁵
465 el clarín de su garganta
y el órgano de su pico.

¿De qué le sirvió al arroyo
tanto torno cristalino
si al fin acabó su amor
470 deshecho estrago de vidrio?
¿Qué consiguieron las aves,
centellas sin estallido,
si por fin vino a acabar
tanta música en gemidos?

475 En fin, ¿que todo se acaba?
La rosa acabó en deliquios,
el ave acabó en desmayos,
y acaba el arroyo en giros.
Pues en ave, arroyo y rosa
480 que escarmientes es preciso,
para no poner tu amor
sino en un bien infinito.

⁴⁵ Original: "enmudecido".

Pues si todo se acaba
 –dijo en la misma pena que lloraba–,
 485 dejarte, mundo, quiero
 porque salvarme con dejarte espero;
 y pues en tus prisiones,
 surcando el alma en mar de confusiones,
 tus desengaños toco,
 490 adiós, adiós mil veces, mundo loco,
 que ya para mi daño
 bastó ser prisionero de tu engaño.
 Que yo de aquí adelante
 –peregrino del cielo caminante–,
 495 volviendo atrás la rienda
 al cielo buscaré la mejor senda
 y en los páramos tristes de un desierto⁴⁶
 daré a entender que estoy al mundo muerto;
 porque si yo, del mundo aborrecido,
 500 mi eterna salvación he conseguido,
 con corazón profundo
 renuncio al ciego amor que aprecia el mundo;
 mas si de amor peligro en dulce calma,
 no quiero amor con pérdida del alma.
 505 Porque es grande locura
 idolatrar belleza que no dura”.⁴⁷

6.3 Juan Bautista Aguirre

Este ecuatoriano (Daule, provincia de Guayas, 1725-Tivoli, 1786), también sacerdote de la Compañía de Jesús y “uno de los más significativos poetas barrocos de Hispanoamérica”,⁴⁸ compuso una muy celebrada “Carta a Lizardo persuadiéndole que todo lo nacido muere dos veces para acertar morir una”. Al publicarse el decreto real de expulsión de los jesuitas de todo el territorio español, el padre Aguirre tuvo que ir a Italia, donde fue rector del colegio de Ferrara, profesor de teología en el de Tivoli y predicador del sumo pontífice en Roma.

⁴⁶ Desierto: convento.

⁴⁷ Habiendo muerto la hermosa emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, el duque de Gandía -mayordomo de la corte y después san Francisco de Borja- debió dar testimonio de que los restos que se sepultaban correspondían a la emperatriz. Al abrir el ataúd para comprobarlo, vio el cadáver en tal estado de descomposición que allí mismo decidió “no servir a señor que se corrompa” e ingresó en la Compañía de Jesús, de la que al cabo del tiempo fue tercer general. Cfr. Geoffrey Parker. *Felipe II*. Alianza Editorial, 1984, p. 23, nota. En la *Co-media de san Francisco de Borja*, su autor el padre Bocanegra hace decir al protagonista ante el cadáver de la emperatriz: “¡Que aquí paró tan verde primavera! / No más servir señor que se me muera”.

⁴⁸ Caillet-Bois, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1965, p. 77.

Aunque no es posible asegurar que se haya inspirado en los poemas de los padres Bocanegra o Arriola, sí es probable que allá los haya conocido por mediación de otros hermanos suyos.

Sea como quiera, en sus sextetos líricos se oyen ciertas resonancias de los anteriores, en el tema del desengaño y en la combinación de heptasílabos con endecasílabos, sin que falte la calderoniana mención de flores, arroyo, brutos, aves, a los que también los otros hacen referencia:

*¡Ay, Lizardo querido!,
si feliz muerte conseguir esperas
es justo que advertido,
pues naciste una vez, dos veces mueras;
así las plantas, brutos y aves lo hacen:
dos veces mueren y una sola nacen.*

*Entre catres de armiño
tarde y mañana la azucena yace,
si una vez al cariño
del aura suave su verdor renace:
¡Ay flor marchita! ¡Ay azucena triste,
dos veces muerta si una vez naciste!*

*Pálida a la mañana,
antes que el sol su bello nácar rompa,
muere la rosa, vana
estrella de carmín, fragante pompa;
y a la noche otra vez, dos veces muerta:
¡oh incierta vida en tanta muerte cierta!*

*En poca agua muriendo
nace el arroyo, y ya soberbio río
corre al mar con estruendo,
en el cual pierde vida, nombre y brío:
¡oh cristal triste, arroyo sin fortuna,
muerto dos veces porque vivas una!*

*En sepulcro suave
que el nido forma con vistoso halago,
nace difunta el ave,
que del plomo es después fatal estrago:*

*vive una vez y muere dos. ¡Oh suerte:
para una vida duplicada muerte!*

*Pálida y sin colores
la fruta, de temor, difunta nace,
temiendo los rigores
del noto que después vil la deshace:
¡ay fruta hermosa, qué infeliz que eres,
una vez naces y dos veces mueres!*

*Muerto nace el valiente
oso, que vientos calza y sombras viste,
a quien despierta ardiente
la madre; y otra vez no se resiste
a morir: y entre muertes dos naciendo,
vive una vez y dos se ve muriendo.*

*Muerto en el monte el pino
surca el ponto con alas, bajel o ave,
y la vela de lino
con que vuela el batel altivo y grave
es vela de morir: dos veces yace
quien monte alado muere y pino nace.*

*De la ballena altiva
salió Jonás, y del sepulcro sale
Lázaro, imagen viva
que al desengaño humano vela y vale;
cuando en su imagen muerta y viva viere
quien nace una vez dos veces muere.*

*Así el pino, montaña
con alas, que del mar al cielo sube;
el río que el mar baña;
el ave que es con plumas vital nube;
la que marchita nace flor del campo,
púrpura vegetal, florido ampo.*

*Todo clama, ¡oh Lizardo!,
que quien nazca una vez dos veces muera.
Y así, joven gallardo,
en río, en flor, en ave considera
que, dudando quizá de su fortuna,
mueren dos veces porque acierten una.*

*Y pues tan importante
es acertar en la última partida,
pues penden de este instante
perpetua muerte o sempiterna vida,
ahora ¡oh Lizardo! que el peligro adviertes
muere dos veces porque alguna aciertes.*

6.4 Autores anónimos

En su libro ya mencionado y sin anotar el nombre del autor, don J. Toribio Medina incluye su referencia a una "Famosa canción a un desengaño", también reimpresa en la Angelópolis por los mismos impresores en 1776, y dice de ella que comienza así:

*Una noche sombría,
funesta emulación del claro día,
cuando Anfitrite hermosa,
en palacios de espuma bulliciosa,
duerme al compás de roncós caracoles...*

Y aclara en seguida que "Beristáin no pudo ya en su tiempo descubrir el autor de esta pieza, pues a ella sin duda hace alusión cuando al hablar de otra semejante compuesta por el jesuita Bocanegra, dice que se vea en el Catálogo de anónimos, en el cual se olvidó después de incluirla".⁴⁹

Muy probablemente también pertenecen al siglo XVIII las décimas anónimas que el padre Méndez Plancarte encontró en la Biblioteca Nacional (Ms. XIII, 2-6) y que relatan cómo "una hermosa Filomena" canta en el bosque

*hasta que furia atrevida
la hace, en suspiros mezclada,
respirar atropellada
la última voz por la herida...*⁵⁰

Y en el mismo códice el sabio investigador encontró una "Alegacia bajo la alegoría de la mañana", que un estudiante Peza compuso para hablar de los estudios de filosofía en décimas de pareados formados por heptasilabos y

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 470.

⁵⁰ Cit. en *Poetas novohispanos* segundo siglo, parte segunda, p. 101.

endecasilabos; su introducción, adornada con finos rasgos de colorismo y gracia, tiene claras reminiscencias del poema del padre Bocanegra en la descripción del *locus amoenus*:

*Una alegre mañana
que despertó vestida de oro y grana...
pues dejando las pieles
se cubrió de retamas y claveles,
si antes con mucha prisa
de azucena y jazmín una camisa...
en catre de esmeralda
me vio de un monte en la espaciosa falda...*

*Un arroyo travieso
que con grillos de yelo estaba preso...
ya con sabios primores
en párrafos de plata escribe flores,
que las aves hermosas
-de las floridas letras estudiosas-
en su viviente suma
trasladan bien, con matizada pluma...⁵¹*

6.5 Manuel Antonio Valdés y Munguía.

En el año de 1765, un poco después de haberse conocido la Canción del padre Arriola, apareció la "Canción a la vista de un desengaño" compuesta por Antonio Valdés y Munguía (1742-1814), "hijo de esta Nueva España". En el "Índice biográfico de la época" con que principia el apéndice del segundo tomo de la *Antología del centenario* hay algunos datos de este poeta, de quien allí se dice, con evidente errata, que nació el 17 de julio de 1842; e informa que "sus padres fueron don Miguel Benito Valdés... y doña María Murguía y Tavera", con lo cual cambiaría su segundo apellido.

De él se dice también que fue periodista, "mejor escritor en prosa" y fundó la *Gazeta de México*, que dirigió hasta el 30 de diciembre de 1809, fecha en que se convirtió, de periódico oficioso, en periódico francamente oficial.⁵² Igualmente

⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁵² Justo Sierra (dir.). *Antología del centenario*. (Edición facsimilar de la edición príncipe). México, Secretaría de Educación Pública, 1985, volumen segundo, p. 969.

se sabe que fue "impresor de cámara y gozó de la reputación de haber sido "uno de los mejores y más exactos impresores que tuvo México".⁵³

Además de su labor periodística, Beristáin atribuyó a Munguía numerosas composiciones poéticas, entre las cuales menciona las siguientes:

Canción a la vista de un desengaño, imitada de la del padre Bocanegra, 1765; *Glorias del patriarca san José* en verso heroico, 1767; *Bosquejo del heroísmo del Exmo. señor Antonio María Bucareli y Ursúa y Ayes del águila mexicana por la muerte del virrey Bucareli*, 1779; *Apuntes de algunas gloriosas acciones del Exmo. señor Bernardo de Gálvez*, en romance endecasílabo, 1787; *Tribulaciones de los fieles de la parte oriental del Asia*; *Elogio de Carlos IV*, 1791; *Compendio de los sucesos de Bonaparte*, en dos sonetos; *Glosa del soneto a la Virgen de Guadalupe* de Luis Sandoval Zapata.

Nicolás León añade en su *Bibliografía mexicana del siglo XVIII* otra producción de Valdés: Versos mudos a María Santísima, en 1780.⁵⁴

En la transcripción de Colombí se afirma que la canción fue "Reimpresa en la Imprenta de los Herederos de Doña María de Ribera. Año de 1765". Medina alude a la reimpresión en Puebla, en el año de 1776.⁵⁵ Esta composición es notablemente más breve que la del padre Arriola. Está formada por una combinación de endecasílabos y heptasílabos, en los que se describe el *locus amoenus* y se relata la anécdota. En seguida se transcribe ese poema según la reproducción de Colombí:

⁵³ *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. 1995.

⁵⁴ *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, p. 87.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 476.

Canción a la vista de un desengaño

- Una alegre mañana
en que la diosa Flora, en todo ufana,⁵⁶
bordaba con primores
en campañas de mirtos y de flores
5 figuras tan hermosas
compuestas de claveles y de rosas,
que aunque ella las pintaba
de ver copia tan bella se admiraba,
pues allí la azucena,
10 de cándidos ornatos toda llena,
pasaba por galante
a hacerle competencias al diamante.
El clavel encarnado
de la rosa se vía festejado,⁵⁷
15 siendo su carmesí
envidiado en el todo del rubí.
Y en fin, las rosas bellas
-haciendo competencia a las estrellas,
según lucía cada una-⁵⁸
20 eran estrellas, eran sol y luna.*
- Y aun mi musa parece
que al conjunto de luces no encarece
pues allí parecía
que habiendo el gran titán, rubí del día,⁵⁹
25 su carro a Faetón fiado,
segunda vez se vía despeñado,
no en el famoso río
que el monumento fue de su albedrío,
sino entre la floresta
30 que panteón de sus rayos hizo Vesta,⁶⁰*

⁵⁶ Flora. Nombre latino de Cloris, diosa de las flores. Se representa adornada con guirnaldas y castillos de flores.

⁵⁷ Colombi anotó, como en los versos 26, 58 y 93, "se veía"; pero el ritmo y el metro sugieren "vía".

⁵⁸ Este verso, que según el esquema de todo el poema debe ser heptasílabo, requiere sinéresis en la palabra *lucía*, y una sinalefa que una las palabras *cada una*; de modo que deberá leerse: *según lucía cadaú na*.

⁵⁹ Se refiere al sol, cuyo carro, conducido por Faetón, se despeñó incendiando los cielos y la tierra. El padre Zeus, para evitar la catástrofe, le lanzó un rayo que lo tiró al río Po.

⁶⁰ Diosa del hogar y del fuego. Al nacer fue devorada por su padre Cronos. Al hacerla reaparecer Metis, juró guardar eternamente la virginidad, no casándose con ninguno de los dioses. Era, pues, la diosa virgen, personificación del hogar y protectora de la vida doméstica. Se mantenía en su honor un fuego eterno custodiado por viudas, que si se apagaba, sólo podía volver a encenderse con los rayos del sol a través de un cristal.

porque allí las Eliadas⁶¹
en estatuas se vieran transformadas,
que en aquellos jardines
cornucopias tuvieran los jazmines,
35 sirviéndole de adorno
al lucido contorno
que era ya transformado en alta esfera
de olorosas estrellas primavera.

A este sitio en que Flora se recrea
40 -de Venus catre y cielo de Amaltea-,
donde las tiernas aves
con dulces trinos, con acentos graves,
divierten su capilla,⁶²
que es de olores la octava maravilla,
45 un noble ciudadano
a divertir sus penas salió en vano,
pues remedio no hallaba
cuando en ellas su pecho naufragaba.

Desahogar pretendía
50 la llama horrenda que en su pecho ardía
mirando de las flores
lo vario de matices y colores;
y lo que hallaba entre ellas
era más ocasión a sus querellas
55 viendo que entre delicias
gozaban del amor libres caricias,
cuando él con mil desvelos
prisionero se vía de sus celos,
por ser aborrecido
60 y de toda esperanza desposeído.⁶³

Y así desesperado,
entre lágrimas tiernas anegado,
se quejó de esta suerte
para explicar la causa de su muerte:

⁶¹ Eliadas o Heliadas. Sobrenombre de las hijas de Helios y Clímene y hermanas de Faetonte. Fueron convertidas en álamos a la muerte de su hermano.

⁶² La voz capilla significa, entre otras cosas, "cuerpo de músicos asalariados de una iglesia". (DRAE).

⁶³ Verso difícil de corregir: si se lee como está, resulta dodecasilabo y destruye la estructura total del poema, que es combinación de heptasilabos y endecasilabos; si se hace la sinéresis, la última palabra resulta despo-séi-do, con lo cual se destruye la rima consonante. Acaso resulte mejor "y de toda ilusión desposeído".

65 "Hermosísimas flores, que hechiceras
enamoráis las aves más sonoras
suspendiendo los tiempos y las horas
por ser en la floresta duraderas,
qué bien significáis, que ya parleras
70 os saludan al alba más canoras,
cuando a sus ojos sois encantadoras,
que enmudecen sus flautas vocingleras.

Si llenas de mis penas y pesares
os hallarais cubiertas de temores,
75 puede que vuestras glorias singulares
convirtiéndose fueran en rigores
para que vuestros ojos, vueltos mares,
lloraran sin consuelo sus amores".

De esta suerte llorando
y por su mar de penas navegando,
llegó a una tierna fuente
cuya tersa corriente
desatando raudales,
fluctuaba nieve en ondas de cristales,
85 llevándole el sentido
su bullicioso ruido
a aquel amante, que en amarga calma,
quedó sin corazón, quedó sin alma.
Despertó del letargo
90 después de un rato largo
y encaminó su vista
al prado, que al verdor fragancia alista.
Allí se vía a la rosa
tan fragante y hermosa
95 que su vista dudaba
si era estrella o si flor la que campeaba.
Veía a la azucena
de los copos de nieve toda llena,⁶⁴
admirando en sus ampos
100 ver que no se derriten en los campos;
y veía enternecido
el clavel encendido,
que en campañas de rojos carmesíes
dispara por saetas, alelíes.⁶⁵

⁶⁴ Colombi: *De copos de nieve*, con clara falta a la métrica.

⁶⁵ Colombi: "disparaba por saetas, alelíes. De ese modo, habrá que pronunciar "sae-tas", con una desagradable sinéresis. Acaso: "Tiraba por saetas..."

- 105 *Toda esta estancia amena
del clavel, de la rosa y azucena
miraba aquel amante
con pecho de cristal, no de diamante,
cuando Dios disponiendo*
- 110 *el ir a Sí atrayendo
a aquella alma perdida,
de esta suerte la llama a nueva vida:
En el vistoso monte,
cuya cumbre llegaba al horizonte,*
- 115 *una tórtola estaba,
la cual acariciaba
con bastante alegría
a su dulce y amante compañía,
revolando el contento,*
- 120 *sin dejar de halagarle ni un momento.
Dábanse cariñosos
los manjares sabrosos
que en los picos tenían,
publicando los dos que se querían.*
- 125 *A este monte volvió
la vista aquel amante y luego vio
la tórtola y su esposo,
que mostrando las creces de su gozo
uno al otro peinaba con su pico*
- 130 *un vistoso plumaje o abanico.
No cesaban sus ojos
de destilar despojos
por aquellas corrientes
que el continuado llanto hizo dos fuentes,*
- 135 *y lleno de ternura,
viendo su desventura,
para explicar sus penas a las aves
de este modo razona en voces suaves:*
- 140 *"Alegres avecillas,
que apacibles y tiernas
explicáis con arrullos
tan amorosas quejas:
decidme: ¿en qué ley cabe
que tan triste padezca,*
- 145 *cuando gozáis vosotras
del amor libremente las cadenas?
¿No es mi albedrío más grande
y de mayor esfera*

150 *que el que obtenéis vosotras
por la naturaleza?
¿Pues cómo a mí los cielos
de disgustos me cercan,
haciendo a mis amores
el blanco de sus iras siempre adversas?*

155 *Si Lubesis tirana
pretende que fallezca,
que viere en mí de su arco
las inclementes flechas,
y si acaso los dioses
160 permiten tal tragedia,
venza al instante el rayo,
dispárese al momento la centella.
Pues si de males tantos
morir mi pecho espera,
165 será darle la vida
hacerle más ofensa.
Y así, cielos y dioses,
venga la muerte fiera,
pues más vale morir
170 que vivir entre sustos y entre penas."*

*De esta suerte diciendo,
iba el llanto excediendo,
formando en las arenas
copiosos manantiales de sus penas,
175 cuando el cielo nublado
y el céfiro y Favonio alborotado
formó tal obscurana
y de rayos porción tan inhumana,
que parecía que el cielo
180 se venía derrotado a caer al suelo.
Ya en aquellos jardines
se veían destrozados los jazmines;
las rosas y azucenas
de horror estaban llenas
185 y todo el prado ameno
de su anterior belleza muy ajeno;
bajando su desmayo
no ya un nebli de garras sino un rayo
a acabar con rigores
190 las delicias, el gusto y los amores
que gozaban gustosos
aquellos dos esposos*

que al estruendo del rayo, con gran susto
acabaron su gusto
195 y acabó su alegría,
quedando hechos los dos ceniza fría.

Aquí ya convencido
aquel amante, vuelve arrepentido,
y con lágrimas tierno,
200 a pedirte perdón al Dios eterno
de la vida pasada,
en delitos y vicios ocupada,
detestando humillado
con aquestas razones su pecado:

205 "Contempla, alma mía, contempla
tus gustos y tus placeres
y verás por momentáneos
lo breve que desaparecen.

Vuelve a mirar a esas aves
210 que envidiabas libremente
y verás su libertad
cómo les buscó la muerte.

¿Antes no se coronaban
con amorosos laureles
215 siendo contrarios de Dafne
en no usar sus esquivaces?

¿Pues qué género de gusto
fue el que tuvieron si en breve
220 ya el panteón les hizo Cloto
sobre la faz de Cibele?

Vuelve a encaminar la vista
a esos jardines alegres
y verás pálidas ya
las rosas y los claveles.

225 ¿Qué se hizo la undosa plata
de aquella vistosa fuente,
qué su murmullo gracioso
y sus ondas transparentes?

- 230 *¿Ya a la rosa el cierzo helado
no le hizo probar la muerte?
¿Ya a ese cristalino arroyo
no le paró su corriente?*
- 235 *¿Pues en qué se funda, en qué,
ese discurso que tienes,
cuando el nacer y espirar
a un mismo tiempo a ser viene?*
- 240 *Muere la rosa en el campo,
mueren en el mar los peces
y, en fin, a todos les dura
su vida un momento breve.*
- 245 *Todo cuanto el mundo abarca
y lo que el orbe mantiene,
dure poco o mucho, al fin
llega a su ocaso y poniente.*
- 245 *Pues afuera hay otros varios⁶⁶
ya es preciso que escarmiente,
siguiendo como los justos
al Dios que me favorece."*
- 250 *Esto dijo, y volviendo
el rostro a aquella cueva, fue subiendo
por la espinosa falda
de aquel monte vestido de esmeralda,
donde, habiendo llegado
y habiendo en ella entrado,*
- 255 *hizo en la misma cueva de su engaño
penitencia a la luz de un desengaño.*

6.6 Francisco José de Soria

De este poeta dramático "ingenioso, fácil y modesto, feliz imitador de Pedro Calderón de la Barca" según Beristáin, sabemos que escribió, entre otras, las siguientes comedias: *El Guillermo, Duque de Aquitania*; *La mágica mexicana*; *La Genoveva*, las cuales fueron representadas en diversos teatros de la Nueva España, además de un poema en que emula al padre Bocanegra. Medina sólo menciona el origen del autor diciendo que era "americano" y llama a esa

⁶⁶ Colombi: "Pues afuera hay varios", pero se advierte la falta de dos sílabas.

composición "Romance". Fue, según menciona el bibliógrafo, reimpresso en Puebla en 1776.⁶⁷ Comienza:

*Una alegre mañana
en que el florido Abril con pompa vana
del Imperio de Flora
entregó al Mayo la primera Aurora...*

6.7 José Manuel Colón Machado

Era descendiente de Luis de Sandoval Zapata. El impreso en que desarrolla el tema que aquí se viene estudiando se llama, según Medina, "Canción a un desengaño. Escrita por Joseph Manuel Colón Machado. Puebla de los Ángeles, 1777". Comienza:

*Una alegre mañana
que en campos de carmín, de nieve y grana
festejaban felices
el diverso color de sus matices...*

El benemérito Medina informa que "Beristáin asevera que esta Canción se imprimió varias veces en México y Puebla".⁶⁸ Martha Lilia Tenorio, por su parte, da noticia de que este impreso está en la Biblioteca Nacional de México e "incluye al final una 'Décima, en elogio del autor', de Francisco de Baeza:

*Tanto ha remontado el buelo
oy tu pluma soberana,
que con la triforme Diana
se ha colocado en el Cielo:
gloria goze tu desvelo
de trabajo tan fecundo,
y á tu numen sin segundo
Apolo el premio prevenga,
y el Mundo lenguas no tenga
con que elogiarte el mu-do"*

6.8 Tomás Cayetano de Ochoa y Arín

Es el autor de los versos que están en el famoso políptico de Tepotzotlán. El título de su composición era, según afirma José Toribio Medina: "Canción

⁶⁷ P. 474.

⁶⁸ J. Toribio Medina. *Op. cit.*, p. 478.

famosa a la vista feliz de un desengaño" escrita por D. Thomas Cayetano de Ochoa y Arín, originario de la Corte de México. Puebla de los Ángeles, 1777. Reimpresa en la oficina de D. Pedro de la Rosa, en el Portal de los Flores (A. Herrera). Comienza:

*Una tarde apacible,
que parecía imposible
dejar de competir en sus pensiles
ejércitos de Mayos y de Abriles...*

En resumen, los seis poemas que indudablemente fueron compuestos imitando el del padre Bocanegra testimonian desde el principio su origen: Como el modelo, cinco de ellos (Arriola, anónima, Valdés, Colón y Ochoa) llevan el título de canción –tres lo acompañan con el adjetivo “famosa” –. Si el del jesuita poblano sitúa la anécdota en “una tarde en que el mayo / de competencias quiso hacer ensayo”, en el del guanajuatense todo sucede “una apacible tarde / en que hizo abril de su matiz alarde”; la del autor anónimo, en cambio, en “una noche sombría / funesta emulación del claro día”, y la del estudiante Peza “una alegre mañana / que despertó vestida de oro y grana...”; la de Valdés, “una alegre mañana / en que la diosa Flora en todo ufana...”, la de Soria “una alegre mañana / en que el florido Abril con pompa vana”, la de Colón Machado “una alegre mañana / que en campos de carmín, de nieve y grana” y Ochoa y Arín “una tarde apacible”.

CONCLUSIONES

Al terminar la investigación que dio origen al presente trabajo, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. En toda actividad humana la imitación es el primer recurso para la elaboración de obras personales, hasta que el hombre logra procedimientos propios que hagan inconfundible su estilo.

2. Igual en el arte que en otras actividades humanas, las obras de los grandes autores han llegado a ser, para los nuevos artistas, modelos que conviene imitar, y la más segura referencia para juzgar el acierto de sus propias producciones.

3. El interés por renovar los procedimientos que en la época clásica hicieron valiosa la producción literaria de griegos y latinos trajo como resultado una nueva vigencia de la práctica de la imitación poética a partir del siglo XVI.

4. Sólo es válida la imitación inteligente y creadora; la copia servil es obra de mentes reducidas, incapaces de aportar algo nuevo al arte o a la técnica. Por ello, se considera actividad reservada a quienes son capaces de seguir con dignidad los pasos de los consagrados.

5. Los más grandes poetas de nuestra lengua dedicaron gran parte de su ingenio a elaborar poemas imitando a otros clásicos. Son admirables ejemplos de ello Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera y Fray Luis de León.

6. La imitación poética puede caminar por dos vertientes: si se interesa en el tema, conserva el asunto central del original aunque varía en el tratamiento y en el léxico; si atiende a la forma, mantiene de aquel el lenguaje y demás procedimientos de expresión: forma rítmica, metro y combinaciones estróficas.

7. Los poetas de la Nueva España asumieron en plenitud los temas y recursos que en los siglos de oro tenían vigencia en la península, y los enriquecieron notablemente con nuevas producciones y nuevos procedimientos, tanto en la retórica como en la métrica.

8. La muestra más notable de la vigencia de la imitación poética en el virreinato es la "Canción famosa a la vista de un desengaño" del padre Matias de Bocanegra, que tiene como antecedente remoto la Canzone CCCXXIII de Petrarca, seguida en nuestra lengua por la "Imitación del Petrarca" que en el siglo XVI elaboró fray Luis de León.

9. El antecedente lírico más cercano de la Canción del padre Bocanegra es el poema que empieza "Ufano, alegre, altivo, enamorado..."; que durante mucho tiempo se atribuyó a Antonio Mira de Amescua, pero cuyo verdadero autor fue, según descubrió José Manuel Blecua, José de Sarabia, apodado "El Trevijano".

10. El poema del padre Bocanegra fue imitado de inmediato por Bartolomé Fernández del Talón en una composición de la cual sólo se conoce el título; después fue nuevamente imitada por el también jesuita Juan José de Arriola, a quien siguieron en el intento por lo menos otros cinco poetas novohispanos.

OBRAS CONSULTADAS

- ALEGRE, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús de Nueva España. 1842*. Nueva edición por Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga. Roma, Institutum Historicum S. J., 1956 (*Bibliotheca Institutii Historici S. J.*).
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1952.
- ALONSO, Martín. *Evolución sintáctica del español*, 3ª. ed. Madrid, Aguilar, 1961.
- ANDRADE, Vicente de P. *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, 2ª. edición. México, 1899.
- ANDUEZA, María. Introducción a *Jorge Manrique. Coplas por la muerte de su padre*. México, UAM, 1966 (Cuadernos de la memoria, 2).
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot. *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1961.
- ARCHIVO PROVINCIAL MEXICANO de la Compañía de Jesús. Tomo I. Siglos XVI y XVII.
- ARRIOLA, Juan José de. *Décimas de santa Rosalía*. Selección y nota de Alfonso Méndez Plancarte. México, Los Presentes, 1955.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano. *Biblioteca hispano-americana septentrional*. Amecameca, 1816.
- BLECUA, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Edición, introducción y notas de... Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia).
- CAILLET-BOIS, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1965.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Prólogo de Guillermo Díaz-Plaja. México, Porrúa, 1989 (Sepan cuantos, 41).

- CARILLA, Emilio. *El teatro español en la edad de oro*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- CASTELLA, Gastón. *Historia de los papas*, tomo II. Desde la reforma católica hasta León XIII. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CASTILLEJO, Cristóbal de. "Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano" en *Antología de la lírica renacentista*. Edición de Susan Espié. Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- CASTRO, Américo. *La realidad histórica de España*, 9ª. edición. México, Porrúa, 1987 (Sepan cuantos, 372).
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de. "La Canción famosa a un desengaño del padre Juan de Arriola, S. I." en *Anuario de Letras*, vol. XX. México, Imprenta Universitaria, 1982.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Madrid, Editorial Planeta, 2000.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, t. I. *Lírica personal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- DÉCORME, Gerard. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767 (compendio histórico)*. Tomo I. Fundaciones y obras. México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.
- DENZINGER, Enrique. *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona, Hélder, 1963 (Biblioteca Hélder, 22).
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Prólogo de Joaquín Ramírez Cabañas, 6ª. ed. México, Porrúa, 1967 (Sepan cuantos, 5).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Hacia un concepto de la literatura española*, 4ª. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 (Colección Austral, 297).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia de España. Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos (1517-1660)*. Barcelona, Grijalbo, 1974..
- EGIDO, Aurora. "Temas y problemas del Barroco español" en *Historia y crítica de la literatura española*. 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Barcelona, Crítica, 1992.
- ESPIÉ, Susan (editora). *Antología de la lírica renacentista*. Barcelona, Plaza y Janés, 1986 (Colección Clásicos, 43).

FONTÁN BARREIRO, Rafael. *Diccionario de la mitología mundial*. Madrid, EDAF, 1998 (Biblioteca EDAF, 231).

FROST, Elsa Cecilia. *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Introducción y notas de... México, CONACULTA, 1992 (Teatro mexicano, historia y dramaturgia, V).

GARCÍA, Félix. Prólogo a *Poesías completas* de fray Luis de León. Madrid, Aguilar, 1976. (Clásicos Crisol, 48).

GARIBAY, ANGEL Ma. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía*. México, Porrúa, 19

GÓNGORA, Luis de. *Poesías*. Prólogo de Anita Arroyo. México, Porrúa, 1974 (Sepan cuantos, 262).

GONZALBO AIZPURU, Pilar. *La educación popular de los jesuitas*. México, Universidad Iberoamericana, 1989.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 10ª. edición. México, Porrúa, 1969 (Sepan cuantos, 44).

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (Colección Austral, 258).

GUIJO, Gregorio Martín de. *Diario*. Edición y prólogo de Manuel Romero de Terros. México, Porrúa, 1986 (Colección de escritores mexicanos, 64 y 65).

GUILLÉN, Claudio. *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona, Crítica, 1988.

HERRERA, Arnulfo. "Así en la tierra como en el cielo..." Ejemplar mecanográfico.

HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid, Cátedra, 2001. (Letras Hispánicas 516).

JIMÉNEZ RUEDA, Julio. "Sufrir para merecer". *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. XX, núm. 3, México, Secretaría de Gobernación, julio-agosto-septiembre 1949.

LEÓN, Fray Luis de. *Poesías completas*. Recopilación prólogo y notas de Félix García. Madrid, Aguilar, 1976 (Colección Crisol literario).

LEÓN, Nicolás. *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, tomo 3. México, Ministerio de Instrucción Pública, 1904.

- LOYOLA, San Ignacio de. *Ejercicios espirituales*. Reproducción del texto castellano publicado por *Monumenta Historica Societatis Jesu* en su edición de bolsillo. Turín-Roma, 1928. México, Editorial Tradición, 1977.
- MARAVALL, J. Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1980.
- MEDINA, José Toribio. *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*. Edición facsimilar de la editada por la Imprenta Cervantes en Santiago de Chile en 1908. México, UNAM, 1991.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos, primer siglo (1521-1621)*. México, Imprenta Universitaria, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33).
- *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721) parte primera*. México, Imprenta Universitaria, 1943 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 43).
- *El corazón de Cristo en la Nueva España*. México, Buena Prensa, 1951.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo X. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952.
- *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911.
- NAVARRO, Rosa et al. *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1997 (El libro de bolsillo, 6980).
- PARKER, Geoffrey. *Felipe II*. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (El libro de bolsillo, 1024).
- PEISER, Werner. "El barroco en la literatura mexicana" *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, vol. VI no. 11. México, febrero de 1943.
- PENTIMALLI, Atilio. *Historia del Canzoniere*. Madrid, Ediciones 29, 1979.
- PETRARCA, Francisco. *Obra completa en poesía. El cancionero*. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Atilio Pentimalli. Madrid, Ediciones 29, 1976 (Libros Río Nuevo).
- PEZA, Juan de Dios. *Poesías*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1979.
- PIMENTEL, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. México, 1855.
- REYES, ALFONSO. "Las letras patrias". *México y la cultura*. México, Secretaría de Educación Pública, 1961.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- RUIZ FIGUEROA, Manuel. *La religión islámica: una introducción*. México, El Colegio de México, 2002.
- SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco. *Gaceta de México*. Reproducida en el número correspondiente a septiembre de 1730. Nueva edición. México, 1949.
- SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México, Imprenta Universitaria, 1958.
- SIERRA, Justo (director). *Antología del centenario*. Edición facsimilar de la edición príncipe. México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- SOMMERVOGEL, Carlos. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, tomo I. Bruxelles-Paris, 1890.
- TAROCCHI, Iginio. "Bula de santa cruzada" en *Diccionario de teología moral*. Dir. Francesco Roberti. Barcelona, Editorial Litúrgica Española, Sucesores de Juan Gili, 1960.
- TENORIO, Martha Lilia. "La 'Canción famosa': fama y fortuna". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XL, 1. México, El Colegio de México, 1992.
- URIARTE, José Eugenio. *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española*, tomo II. Madrid, Rivadeneira, 1905.
- y LECINA. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús en la antigua asistencia de España*. Madrid, 1929.
- VALENZUELA RODARTE, Alberto. *Historia de la literatura en México*. México, Jus, 1961.
- VILLABONA, Manuel. Carta edificante sobre el hermano Mateo Jorge. Archivo de la Compañía de Jesús.
- ZAMBRANO, Francisco. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo VII. Siglo XVII (1600-1699). México, Jus, 1965.