

ANÁLISIS DE LA “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” DE MATÍAS DE BOCANEGRA

ANALYSIS OF “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” BY MATÍAS DE BOCANEGRA

MARIANA RUIZ FLORES

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-3452-5652>

mariana.ruizfl@correo.buap.mx

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 29 de julio de 2024

Resumen

En este artículo se analizará una de las obras más interesantes dentro de la poesía novohispana producida en Puebla, la famosa “Canción” del padre jesuita Matías de Bocanegra, de acuerdo con los cuatro niveles que propone Palma Castro para el análisis del texto poético (2014): plano de la expresión, plano del contenido, intertextualidad y enunciación. Si bien es un texto con una amplia tradición previa y posterior que ya han señalado estudiosos como Marcelino Menéndez y Pelayo, Alicia Colombí-Monguió y Martha Lilia Tenorio, en trabajos comparativos respecto a sus imitaciones, este poema no ha sido suficientemente estudiado en sí mismo.

Palabras clave: Matías de Bocanegra, “Canción a la vista de un desengaño”, intertextualidad, *imitatio*, poesía novohispana escrita en Puebla siglo XVII.

Abstract

In this article we will analyze one of the most interesting works within the novohispanic poetry produced in Puebla, the famous “Canción” of the jesuit father Matías de Bocanegra, according to the four levels proposed by Palma Castro for the analysis of the poetic text (2014): expression plane, content plane, intertextuality and enunciation. Although it is a text with a long previous and subsequent tradition that has already been pointed out by experts such as Marcelino Menéndez y Pelayo, Alicia Colombí-Monguió and Martha Lilia Teno-rio, in comparative works regarding their imitations, this poem has not been sufficiently studied in itself.

Keywords: Matías de Bocanegra, “Canción a la vista de un desengaño”, intertextuality, *imitatio*, Novohispanic poetry written in Puebla 17th century.

“Dadme, cielos, desengaño”.
La vida es sueño. Calderón de la Barca.

1. Introducción

El padre jesuita Matías de Bocanegra nació en Puebla en 1612 y falleció en 1668, escribió la conocida y muy imitada “Canción a la vista de un desengaño”, cuya fecha de composición y primera edición resulta desconocida (de hecho, el dato más remoto que se conoce es que la primera reimpresión se realizó en 1755). El padre José Mariano Beristáin de Souza, en su *Biblioteca hispano-americana septentrional* (1816-1821), le atribuye también el *Viage del Marqués de Villena por Mar y tierra á Méjico, en verso castellano* (1640), el *Teatro gerárquico de la Luz, Pira cristiano politica del Gobierno erigida por la M. N y M. L. Ciudad de Méjico á la entrada de su Virey, el Conde de Salvatierra* (1642), el *Sermón predicado en*

la fiesta de la solemne colocación de la Cruz de Piedra hallada en Tepeapulco (1648) y la *Historia del Auto público y general de Fé, celebrado en Méjico en II de Abril de 1649* (202). José Juan Arrom (1953) le ha adjudicado también una obra dramática llamada *Comedia de San Francisco de Borja* (México, 1641).

La “Canción a la vista de un desengaño” del Padre Matías de Bocanegra ha sido incluida en antologías de la poesía novohispana por su indudable valor literario, sea el caso de *Poetas novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte o *Poesía novohispana* de Martha Lilia Tenorio. Su inclusión parece estar motivada por el peculiar efecto de *imitatio* del que forma parte tanto anterior como posterior. Previa a esta “Canción” se encuentra una tradición que inicia con Petrarca en su Canción CC-CXXIII, también llamada *della visioni* por las seis visiones que desarrolla por estancia, y que luego Fray Luis de León trasladaría a nuestra lengua en su “Imitación del Petrarca”¹, siendo imitado por otros autores como Francisco de Quevedo o José de Saravia².

De las imitaciones posteriores, Menéndez y Pelayo (1948) cuenta como la más antigua la de Bartolomé Fernández Talón, titulada “Canción moral en que de la belleza efímera de la rosa se sacan documentos floridos para despreciar la humana belleza de las mugeres” (México, 1652); después vendrán la de Juan de Arriola, “Canción famosa a un desengaño” (México, 1755 y 1767, Puebla, 1776)³, también llamada “Canción de un desengaño”, según José María Vigil (1894, 26); el “Romance” de Francisco Joseph de Soria (Puebla, 1776) que, señala Menéndez en el mismo texto, es una silva y no un romance; Manuel Antonio Valdés

1 Sobre esta versión, se puede consultar: Colombí-Monguió, Alicia de. “La visión evocada. La canción de Petrarca en el vjerso de Fray Luis”. *Anuario de Letras*, XIV, 1976, pp. 155-173.

2 Alicia de Colombí-Monguió en “El poema del padre Matías de Bocanegra: trayectoria de una imitación” (1981), hace un importante desglose de los motivos que otros autores van añadiendo a esta tradición y que, luego, Bocanegra incluirá en su composición.

3 Insistimos en el importante trabajo que realiza Alicia de Colombí-Monguió también para este texto. El lector puede consultar: Colombí-Monguió, Alicia de. “La Canción famosa a un desengaño del padre Juan de Arriola, S.I. (Texto y contextos imitativos)”. *Anuario de Letras*, núm. 20, 1982, pp. 215-249.

y Munguía con su “Canción a la vida de un desengaño”; una anónima “Famosa canción a un desengaño” (Puebla, 1776); Joseph Manuel Colón Machado y su “Canción a un desengaño” (Puebla, 1777); y la “Canción famosa a la vista feliz de un desengaño” de Thomas Cayetano de Ochoa y Arin (Puebla, 1777).

A pesar de este fenómeno de imitación a partir de la “Canción” de Bocanegra, y aunque se han realizado algunos estudios respecto a las referencias, rasgos generales y su influencia posterior, no se ha estudiado a profundidad esta composición por sí misma, sino siempre bajo criterios comparativos respecto a sus imitaciones, sea el caso de valiosos trabajos como los de Alicia de Colombí o Martha Lilia Tenorio. Por ello, en este artículo, nos hemos propuesto un comentario del poema siguiendo los cuatro niveles que Alejandro Palma Castro (2022) sugiere como metodología de análisis del texto poético en su artículo “Seguramente bromea, Dr. Higashi: Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)”: el formal, de contenido, intertextual y de enunciación.

2. Nivel formal

La “Canción a la vista de un desengaño” está compuesta por doscientos setenta y dos versos organizados en nueve estrofas de cantidad variable de versos endecasílabos y heptasílabos pareados de rima consonante, por lo que Martha Lilia Tenorio (1992) considera que se trata de estancias que siguen el esquema del ovillejo —apunte de A. Alatorre—, pues contienen pareados de rima consonante, salvo la última estrofa que es un romance finalizado en dos pareados que vuelven a la estructura del mismo metro y rima con que inicia toda la canción: heptasílabos y endecasílabos de rima consonante pareada. Alatorre define el ovillejo, en su variante novohispana, como “silva escrita total o casi totalmente en pareados y con distribución libre de endecasílabos y heptasílabos” (citado en Tenorio, 1992, 530), es decir, que en la “Canción” de Bocanegra agregamos ese patrón de rima pareada a la estructura de la estancia que consta de heptasílabos y endecasílabos de rima consonante.

Esta inclusión de formas estróficas y metros diferentes no es exclusiva de la “Canción”, sino que habla de un modelo constantemente utilizado en el teatro de los Siglos de Oro, pues lo vemos en obras como *La vida es sueño* de Calderón, en *Peribañez y el comendador de Ocaña* o en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

En el caso del ritmo, el patrón es igualmente variado, polirrítmico, tanto para los ovillos como para el romance que se incluye. Por supuesto, la variación de ritmo y tipos de estrofa obedece a la intención del autor, ejemplo de ello es el uso del romance hacia el final, en el que se estructura una especie de sermón y que aparece entrecomillado porque es enunciado por el mismo Religioso⁴. Como veremos más adelante, esta forma tradicionalmente narrativa, se adopta aquí como condensación de todo lo enunciado anteriormente y resulta el mensaje último, la moraleja, de lo que ocurre al Religioso. Al tratarse de un mensaje, se tiene implícita la idea de un receptor y es aquí donde debemos recordar uno de los rasgos de la canción, la de estar pensada para que llegue a oídos de un destinatario específico —del que hablaremos en el apartado de enunciación—.

3. Nivel del contenido

En la “Canción” se hace evidente la influencia de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, pues en la estancia IV leemos lo siguiente: “Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / bóveda o de las fraguas de Vulcano, / o tumba de los huesos de Tifeo, / pálidas señas cenizoso un llano / -cuando no de el sacrílego deseo- / de el duro oficio da. Allí una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca” (646); por su parte, en la construcción del *locus amoenus* de Bocanegra se adelanta toda una serie de rasgos que aparentemente no pertenecen a un elemento en concreto, el cual será enunciado hasta el decimoquinto verso: “sale a vistas un Prado” (Bocanegra 123). Este será

4 Coloco esta palabra con mayúscula inicial respetando la versión incluida en la selección que realiza Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos (segundo siglo) (1621-1721)*, tomo I.

uno de los múltiples ejemplos de alargamiento de imágenes con que Bocanegra captará la atención del enunciatario, de modo que el mensaje final tenga el impacto deseado que más adelante explicaremos.

La construcción de dicho *locus amoenus* se edifica mediante la prosopopeya, sea en el sol que “rodaba al horizonte”, el Monte que aparece como un centinela o un gigante, el agua cuyos “pasos veloces” se detienen ante el canto del Jilguero. Este uso de la semejanza de los elementos naturales con lo humano puede sugerir su relación con la divinidad, como elementos creados por Dios; sin embargo, lo que se verá más adelante es que este contacto con Dios no es el deseable para la vida ascética del Religioso, sino una vida de meditación y encierro, de dominio de sus pasiones.

Menéndez y Pelayo titula este poema como “Canción alegórica al desengaño” y, efectivamente, resulta característica la insistencia en las metáforas y la casi nula aparición de símiles. De hecho, el único símil se encuentra en el verso 117, destacando de las demás metáforas e hipérboles por tratarse de un momento en que el Religioso contempla al Jilguero “libre, gozoso y rico, / las alas se peinaba con el pico: / eriza como espuma / la matizada pluma” (Bocanegra 126), es decir, estamos ante un momento de exaltación de la belleza del Jilguero, a manera de tentación que el Religioso debe vencer.

Semejante es la estructura de la “Canción” a las composiciones de Petrarca o Fray Luis de León, donde se marcan por estancia visiones específicas, es decir imágenes completas que, aunque no son iguales a las que utiliza Bocanegra, sí sugieren una similar forma de pensar el poema. En la “Canción” podemos localizar cinco momentos concretos. El primero presenta el tópico del *locus amoenus*, observado en la primera y segunda estancia, describiendo un momento específico del día (el atardecer), metáfora de la edad del Religioso. A ese tiempo le corresponde un espacio: un Prado de rasgos paradisiacos que revelan una implícita carga erótica, extendiendo metáforas que van mostrando en un efecto espejo el cielo y la tierra, sea el Sol que “rodaba al horizonte”, evocando la puesta de sol, o las estrellas como flores que rivalizan

en brillo y belleza. Sobre este motivo flores-estrellas, Colombí apunta una recurrencia de la época, pues señala ejemplos en la silva “Este de los demás sitios Narciso” de Quevedo, en la letrilla “Aprended flores de mí” de Góngora y en la jornada II, escena XVIII de “El mágico prodigioso” de Calderón (Colombí, 1981, 26).

En la segunda estancia se presenta una conexión no sólo de tipo erótica entre los elementos que conforman el espacio en el poema. El Monte es comparado con Argos, un Atlante y el “Polifemo eminente” de Góngora. La Fuente, por su parte, atiende a rasgos como la cristalinidad, su desborde en ríos, canales, arroyos. Esa isotopía del agua en el poema resulta siempre una imagen dinámica, que lleva al crecimiento de las flores, al proceso de la fecundación, lo cual podría tener en conjunto una connotación erótica. El Prado en general, motivo que incluye Fray Luis de León en la “Imitación del Petrarca”, revela un mundo sensorial, de lo bello, y al mismo tiempo representa un lugar de libertad, con los peligros que ella implica (el engaño), se trata del “humano Jardín de la Culpa y la Caída donde el deseo ha hecho de cada deseante un Ícaro y un Faetón” (Colombí, 1981, 29). Interesante resulta también la relación entre esta “Canción” y el apartado de “La fuente de los engaños” de Baltasar Gracián en *El criticón* (publicada en tres partes en 1651, 1653 y 1657), en la que aparece “la gran fuente de la gran sed” que “[e]stava [sic] en medio de un gran campo” (220). Este vínculo resultará pertinente si pensamos en el siguiente momento, el del engaño en que se encuentra un Religioso.

Este segundo momento nos presenta a un sujeto que observa el espacio antes descrito, y que se encuentra en un estado de engaño. La figura del Religioso representa la duda, el libre albedrío confundido frente a lo sensorial, “suspensos los sentidos” como Segismundo bajo el efecto de una pócima que “adormecido, le quita / los sentidos y potencias” (v. 15-16, jornada segunda, *La vida es sueño*); sin embargo, este espacio se nos muestra como visión de un estado de contemplación. Sin duda, se resalta en la “Canción” que se habla no de cualquier persona, sino de alguien cercano a Dios, a la oración, de ahí que sea capaz

de mantener la calma a pesar de verse “engañado”, estado que podría generar en otro la toma de decisiones impulsivas. Siguiendo esta línea del engaño, es imposible no relacionar dicha idea con binomios como verdad/ mentira, bondad/maldad y Dios/Demonio. Uno de los momentos más significativos de la tradición judeocristiana aparece justamente en el momento en que Eva es engañada por la serpiente, símbolo del Demonio; de ahí que en *El Crítico* se presente así a la Mentira:

autora de toda maldad, fuente de todo vicio, madre del pecado, arpía que todo lo inficiona, fitón que todo lo anda, hidra de muchas cabezas, Proteo de muchas formas, centimano que a todas manos pelea, Caco que a todos desmiente, progenitora al fin del Engaño, aquel poderoso rey que abarca todo el mundo entre engañadores y engañados, unos de ignorancia y otros de malicia. (215-216)

El estado del engaño es logrado mediante distintos medios, según explica Gracián, entre ellos “ficciones, embustes, enredos, emblecos, dolos, marañas, ilusiones” (216). Además de todos los componentes del *locus amoenus*, un símbolo de esas ilusiones podría ser el Jilguero, que aparecerá en el tercer momento, ave que intenta engañar, seducir al Religioso con su canto y su belleza. Este motivo ya aparece en dos canciones fúnebres de Quevedo en las cuales el jilguero refiere a la figura de un muerto, y en la “Canción real a una mudanza” —cuyo autor, según José Manuel Blecua, es José de Saravia, “El Trevijano”— se convierte en un “ejemplo moral, símbolo de un yo trágicamente iluso” (Colombí, 1981, 32). Esta última composición es la que más se relaciona con lo que plantea Bocanegra en su “Canción”, pues de Petrarca únicamente toma el motivo de la fuente, la nave, la vela; de Fray Luis el prado, las flores, el tiempo de la tarde; de Quevedo el Argos, el mes de Mayo y el jilguero, que después será recuperado en la “Canción real a una mudanza”.

Interesante es este pasaje, pues se descubre cierto tono metapoético en el sentido de la manipulación del tiempo por parte del canto del Jilguero, pues “suspendió con su música a los Cielos” (Bocanegra 125), así como al arroyo, a las fieras, es decir, lleva a cabo un efecto similar al de la poesía. Lo que vemos aquí es la figura del poeta en la del Jilguero, un sujeto que toma la palabra, el canto, y manipula al tiempo en ese estado de contemplación de lo bello que es la experiencia de cada receptor. Pero no sólo logra eso, sino que es mediante su voz que se muestra algo, dice lo que otros no dicen; en el caso del Religioso, es gracias a su seducción y, después, a su muerte, que se logra el desengaño. A esto debemos añadir la duración de cada estancia, pues, a diferencia del poema de Saravia, Bocanegra aumenta la descripción del espacio, las circunstancias del Religioso, el dramatismo de la muerte del Jilguero y tampoco escatima en describir el horror que siente el Religioso ante tal escena. Es decir, todo en el poema de Bocanegra es intensidad y duración.

El momento siguiente nos hace regresar al Religioso y se muestra ahora una evolución del estado del engaño: se explican las meditaciones que pasan por su mente, su cuestionamiento sobre la libertad en los elementos naturales, “el Arroyo, la Rosa, el Pez y el Ave” (128), que viven “sujetos” al instinto, pero más libres y, nuevamente en la línea de Calderón y su Segismundo, se cuestiona el vivir encarcelado a pesar de tener albedrío.

El momento final es la muerte del Jilguero, la escena más dramática de toda la “Canción” y, posiblemente, de todas las composiciones anteriores a ella. Saravia no emplea al Neblí como Bocanegra, pero sí habla de un “cazador cruel” que lanza una flecha al corazón del jilguerillo “[y] envuelto en sangre en tierra lo derriba” (Menéndez, 1910, 147). La escena de Bocanegra es, como hemos dicho, mucho más rica en intensidad y duración, pues lo que hace Saravia en cinco versos, lo hace Bocanegra en cerca de treinta líneas sumamente descriptivas:

[...]
un Neblí se presenta,
-Pirata que de robos se sustenta,
emplumada saeta,
errante exhalación, veloz cometa-.
De garras bien armado,
el alfanje del pico acicalado,
pone a su curso espuelas
desplegando del cuerpo las dos velas.
Bajel de pluma, sube
hasta las nubes por fingirse nube,
desde donde –mirando
al Jilguero cantando
gustoso y descuidado,
de riesgos olvidado
el Neblí se prepara
y rayo de las nubes se dispara,
con tan sordo tronido
que sólo fue sentido
del Ave, que asustada
se vido entre sus garras destrozada
tan impensadamente,
que acabó juntamente
la canción y la vida,
dando el último acento por la herida,
dejando con su muerte tan funesta
de mil asombros llena la floresta,
que llora lastimada
su inocencia ofendida y agraviada. (Bocanegra 128-129)

El dramatismo de esta estancia se logra mediante el aplazamiento de la muerte del Jilguero, por ello Bocanegra opta por la descripción completa de la fortaleza y ferocidad del Neblí, lo cual nos prepara para ver lo que es capaz de hacer al delicado Jilguero. Por supuesto, la dramática escena está ahí con un fin similar al de la catarsis en una tragedia griega: hacer que el lector o escucha se apropie del posterior desengaño.

Mediante el uso del romance, y en la misma línea que Segismundo, el Religioso reflexiona sobre lo paradójico que resulta poseer albedrío, dando finalmente paso al desengaño, esa “luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño” (*Diccionario de autoridades*) y que llega por obra divina “alumbrado de Dios su entendimiento” (Bocanegra 129). El romance sustituye lo que en los tres anteriores era el *commiato* o envío, “que contiene la despedida del poeta al destinatario del poema o al poema mismo” (Montaner 11), para abrirse a un público más amplio, el que escucha un sermón: “En un difunto Jilguero / tus desengaños advierte, / y pues te engañó su vida, / desengáñate su muerte. / Si en la prisión de una jaula / el pajarillo estuviese, / aunque le viera, no osara / el Gerifalte prenderle. / Muere porque libre vive; / luego la razón es fuerte: / cautiva el Ave se gana, / luego por libre se pierde” (129-130).

En el verso 254 de la segunda jornada de *La vida es sueño*, Segismundo dice, luego de tanta confusión, “[d]adme, cielos, desengaño” (34). Si observamos el contenido de la *Canción* de Bocanegra nos damos cuenta enseguida de la referencia a dicho desengaño que Dios pone frente al religioso que duda de sus votos. Otra parte del título dice “a la vista”, partiendo de un elemento sensorial como es la mirada, y el mismo espacio en que ocurre lo enunciado, un mirador, coloca al sujeto en una escena de duda, de solicitud de respuestas y desengaños. En *La vida es sueño*, la vista cobra importancia como realidad sensorial que es engañada mediante la pócima que Basilio da a su hijo Segismundo para confundir su albedrío; por su parte, el *locus amoenus* que es observado desde el mirador, la contemplación en la que se sumerge el religioso lo mantiene en la duda, sin tomar decisión sobre qué hacer, y es sólo hasta que muere el Jilguero que logra despertar de esa ilusión de lo pasajero y material que es representado en la belleza de su plumaje y su canto, lo cual funciona igual que ese despertar de Segismundo a la realidad.

4. Nivel intertextual

Recordemos que es precisamente Fray Luis de León quien inicia con una interesante y rica tradición de la *imitatio* de la “Canzone delle visioni” de Petrarca. En la llamada por Gracián “Canción real al desengaño” o “Imitación del Petrarca”, Fray Luis modifica “el tema fúnebre para tornarlo amoroso” (Colombí, 2011, 116), y marca ya la pauta para iniciar el poema describiendo ese *locus amoenus* que será el Prado, así como la belleza efímera. Como señala Colombí, “[e]n la poética de la época, *imitatio* era la regla de oro; en palabras de El Brocense: “digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”, y por antiguos entendamos todos los poetas antiguos y modernos que hacia ese entonces eran ya modelos clásicos” (1979, 288). En el caso de la “Canción a la vista de un desengaño”, Bocanegra convierte el tema amoroso en algo moral, a pesar de los tintes eróticos que podrían colegirse para aproximarse a una tradición doctrinal como veremos en el apartado de enunciación.

Si bien Martha Lilia Tenorio dice que Bocanegra “calca formal y temáticamente el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*” (1992, 529), nos parece interesante repensar este fenómeno de imitación o readaptación de versos o ideas en el sentido de la transducción desde la perspectiva de Lubomír Doležel. Según el teórico checo, la transducción nos permite explicar los procesos en que un texto puede ser transmitido de otra manera, sea mediante la adaptación, la recepción crítica, etc., a manera de supervivencia. La transducción puede darse en diversos canales donde “se producen transformaciones textuales que abarca desde *citas* literales hasta *textos metateóricos* substancialmente diferentes” (232). De este modo, pensar en una “calca” del monólogo de Segismundo podría entenderse como una forma de actualizar y expandir un texto que, en su calidad de literario, pasa a convertirse en “una *reelaboración activa*”, y no pasiva, “de un ‘mensaje’ sobre el que su fuente ha perdido el control” (231).

La transducción, al iniciarse en el momento en que un primer lector recibe el texto original y crea uno nuevo a partir de él, permite

otorgar cierto valor tanto al texto original como a los siguientes o anteriores, además de que habla del tipo de recepción que han tenido dichos textos, y es este fenómeno de comunicación literaria lo que dota de valor a esta “Canción”. Una de las formas que derivan de la recepción de un primer texto original, en nuestro caso, de la “Canción” de Bocanegra, es la intertextualidad con otros como *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca o el *Polifemo* de Luis de Góngora de donde sustrae algunas imágenes, metáforas y estructura, lo mismo que elementos como el Prado en la “Imitación del Petrarca” de Fray Luis de León o el jilguero introducido por Quevedo en su “Canción fúnebre” y luego retomado por Saravia, relaciones que señala muy puntualmente Alicia de Colombí. Dicha transducción nos lleva a considerar una amplia tradición de *imitatio* que inicia con Petrarca y que viene a particularizarse en Bocanegra gracias a la inclusión del sermón como sustituto del *commiato* en la canción, lo cual no sólo nos habla de una cuestión de formas poéticas posibles, sino de una cuestión enunciativa que discutiremos en el siguiente apartado.

5. Nivel enunciativo

La “Canción” de Bocanegra presenta un enunciador en tercera persona, a diferencia de los poemas de Fray Luis y Saravia, quienes copian la forma enunciativa de Petrarca al marcar, en primera persona, las visiones de una “suerte desdichada” como motivo de lamento del sujeto (Menéndez, 1910, 147). Bocanegra, por su parte, construye la voz de una tercera persona que nos va mostrando lo que mira y piensa un Religioso, es decir, se anula “la identificación entre el yo lírico y el personaje en conflicto” (Tenorio, 1992, 530) característica de la poesía amorosa española, lo cual, según la misma Tenorio, “refuerza el didacticismo de las canciones” (530).

Uno de los elementos más interesantes del poema es el uso de los tiempos verbales, precisamente en función de un tono de predicación religiosa, pues los verbos en pasado sólo funcionan para colocar al sujeto enunciativo en el lugar de un predicador, describiendo una

acción pasada que le ha ocurrido a otro —acción que funcionará como ejemplo de vida religiosa—. Aquí un pasaje que lo ejemplifica:

Por otro lado, los verbos en presente ofrecen la idea de actualización de las acciones, y llevan al enunciatario a pensarse como ese sujeto que se debate entre la vida religiosa y la laica: “Al monte y la campiña / la vista extiende, a ver cómo se alinea, / por ver si así sosiega / de sus discursos la interior refriega” (Bocanegra 124). Esos verbos en presente son empleados regularmente en la descripción del *locus amoenus* desde la perspectiva del Religioso, así como sus acciones y monólogos, como una forma que permita al destinatario interiorizar dichas imágenes y reflexiones. Un pasaje que lo demuestra es el siguiente:

Avecilla felice
Que dulcemente cantas
En alcándaras de esas verdes plantas:
Yo peno, tú te ríes,
Yo me quebranto cuando tú te engríes;
Por eso tú te ríes y yo peno [...]. (127)

Incluso resulta particular en Bocanegra el uso del imperativo, pues en el romance encontramos verbos como “contempla”, “advíerte”, “desengáñate” para apoyar la construcción de ese tono predicante del poema.

El tono de sermón es lo que distingue y particulariza la *imitatio* en el poema de Bocanegra ya que, si bien en Saravia está presente el tono moral, será hasta Bocanegra donde se incluya como tal el sermón en la forma del romance, sustituyendo así el *commiato* petrarquista. En el siglo XVII, el sermón era una de las formas discursivas más populares en la Nueva España, lo cual explica la labor de Bocanegra y también nos hace visualizar al enunciatario de la “Canción”. Como apunta José Joaquín Blanco (1996), el receptor de la poesía religiosa durante la etapa novohispana no eran únicamente los indígenas, pues esta poesía también “se ocupó de la evangelización de los propios españoles, criollos y

mestizos”, por lo que “fue, sobre todo, un ardid pedagógico para que la ignorancia y la superstición de los propios españoles no degenerara en incontrollables herejías que, según había ocurrido en Europa, podrían conducir rápidamente a proyectos políticos separatistas” (162-163). Y, si bien Blanco acusa en los poemas a modo de sermones “una oratoria disfrazada con rimas e imágenes, en la cual los poetas religiosos, predominantemente eclesiásticos, trataban de divulgar anécdotas, principios, dogmas y figuras de la fe católica del modo más sencillo, reiterativo y pueril” (163), lo cierto es que Bocanegra destaca al poner sumo cuidado en lo poético, logrando una fusión entre la argumentación evangelizadora y la tradición poética como hemos visto antes, pues recupera varios motivos y referencias de autores anteriores, poniendo énfasis en la descripción del espacio embellecido y las acciones que llevan a la reflexión por parte del Religioso.

Si uno de los rasgos recurrentes en el sermón novohispano era el de respaldarse en los textos de los Padres de la Iglesia mediante referencias o citas directas del latín, en Bocanegra vemos un recurso similar en el hecho de tomar motivos o palabras de la tradición poética, tales como el Prado y el Jilguero, mencionados anteriormente. Otra característica del sermón que Bocanegra traslada a su poema es la de emplear, “[a]l igual que en los tratados teológicos, [...] los argumentos de razón o experiencia, los ejemplos [...]” (Herrejón, 2018, s. p.), de modo que el ejemplo del Religioso dubitativo concluye con un monólogo en el que él mismo —como voz tomada de la tradición de los Siglo de Oro (Segismundo, por ejemplo)— expone argumentos a favor de mantenerse dentro de la fe católica. Por ello, esta canción tiene una intención semejante a la del sermón parenético; se plantea un problema moral, al concluir con esa reflexión inclinada a la vida ascética, alejada de tentaciones, para lograr el verdadero contacto con Dios, y también se ve complementada con la intensidad barroca con que se describe, sobre todo, la reveladora muerte del Jilguero, ejemplo moral de escarmiento.

6. Conclusiones

La *Canción a la vista de un desengaño* de Matías de Bocanegra recoge una parte importante de la tradición poética hasta su tiempo, que va de Petrarca hasta los grandes poetas españoles de los Siglos de Oro. Sus relaciones intertextuales no sólo dotan de riqueza formal al texto, sino también aportan al monólogo una carga semántica que va más allá del texto mismo, y en ese sentido, la transducción funciona precisamente como una expresión renovadora para que el texto literario sobreviva y se sobreponga al tiempo, adquiriendo una dimensión religiosa propia del periodo novohispano. Esta combinación sin duda fue parte de la clave del éxito que tuvo el poema para ser imitado, borrando los referentes anteriores, en los siglos posteriores.

A lo anterior se agregan las largas descripciones y la fuerza de imágenes que logran captar la atención del enunciatario, en un efecto similar al de escuchar en vivo un sermón religioso, en el que se exhorta a un determinado comportamiento no sólo mediante palabras, sino también a través de gestos, ademanes, volumen y tono de voz, etc., de modo que todo ello genere un efecto en el escucha. Matías de Bocanegra lleva hacia otro extremo el ejercicio de imitación de Petrarca al imponer un característico tono del sermón para implantar en su “Canción” un objetivo moral, alejándose ya de la temática fúnebre y amorosa con que Petrarca iniciaba esta peculiar tradición de *imitatio*.

Referencias

- Arrom, José Juan. “Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII”. *Revista Iberoamericana*, vol. 19, núm. 37, 1953, pp. 79-103.
- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca hispano-americana septentrional, ó, Catálogo y noticia de los literatos que ó nacidos, ó educados, ó florecientes en la América Septentrional española han dado a luz algun cristo, ó lo han dexado preparado para la prensa / la escribía el Doctor D. Jose Mariano Beristain de Souza, del claustro de las Universidades de Valencia y Valladolid, caballero de la orden española de Carlos III. y comendador de la Real Americana de Isabel La Católica, y dean de la Metropolitana de Mexico*. México: Alejandro Valdes, calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1816-1821, p. 201-202. En línea. <https://catalogo.iib.unam>.

- mx/F/-/?func=find-b&find_code=SYS&local_base=bndm&format=999&request=000020865
- Blanco, José Joaquín. “Poesía religiosa: Trejo, Eslava, Bramón, Guevara”. *La literatura en la Nueva España*. Cuarta edición, México: Cal y Arena, 1996, pp. 162-189.
- Bocanegra, Matías de. “Canción a la vista de un desengaño”. *Poetas novohispanos (segundo siglo) (1621-1721). Tomo I*. Estudio, selección, notas de Alfonso Méndez Plancarte. UNAM, tercera edición, 1994, pp. 122-130.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Porrúa, 2009.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. “Nota sobre la *Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor* de Quevedo: una traducción de Petrarca”, 2016. *Research Gate*, https://www.researchgate.net/publication/303718361_Nota_sobre_la_Cancion_funebre_en_la_muerte_de_don_Luis_Carrillo_y_Sotomayor_de_Quevedo_una_traducccion_de_Petrarca.
- Cerdán, Francis. “La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Vol. 1, editadas por María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998, pp. 23-44.
- Cevallos, Francisco Javier. “Imitatio, Aemulatio, Elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, núm. 172-173, Julio-Diciembre, 1995, pp. 501-515.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “La visión evocada. La canción de Petrarca en el verso de Fray Luis”. *Anuario de Letras*, XIV, 1976, pp. 155-173.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “Las visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, Lope de Vega y Góngora)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 28, núm. 2, 1979, pp. 287-305.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “El poema del padre Matías de Bocanegra: trayectoria de una imitación”. *Thesaurus*, boletín del Instituto Caro y Cuervo, núm. 36, 1981, pp. 23-43.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “La *Canción famosa a un desengaño* del padre Juan de Arriola, S.I. (Texto y contextos imitativos)”. *Anuario de Letras*, núm. 20, 1982, pp. 215-249.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “Las visiones de Petrarca en la poesía hispánica y en la poética renacentista”. *Humanist Studies & the Digital Age*, vol. 1, núm. 1, 2011, pp. 109-120.
- Doležel, Lubomír. “La poética semiótica: el proyecto de la escuela de Praga”. *Historia breve de la poética*. Versión española de Luis Alburquerque. Editorial Síntesis, 1990, pp. 207-243.
- Góngora y Argote, Luis. “Fábula de Polifemo y Galatea”. *Obras completas*. Edición de Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez. Aguilar, 1900. pp. 645-661.
- Herrejón Peredo, Carlos. “Los sermones novohispanos en el siglo XVII”. *Enciclopedia de la literatura en México*. 24 de enero de 2018, <http://www.elem.mx/estgrp/datos/163>
- León, Fray Luis de. “Imitación del Petrarca”. *Fray Luis de León (Vidas literarias)*. José Jiménez Lozano. Omega, 2001, pp. 342-344.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana. Tomo I*. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. CSIC, 1948.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. Victoriano Suárez, 48 Preciados, 1910.
- Montaner Frutos, Alberto. *Diccionario de géneros y modalidades líricas de la literatura hispánica*, 2015. *Research Gate*, https://www.researchgate.net/publication/281491925_Diccionario_de_generos_y_modalidades_liricas_de_la_literatura_hispanica
- Palma Castro, Alejandro. “Seguramente bromea, Dr. Higashi: Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)” *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 5, núm. 10, 2022, <https://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/834>
- Real Academia Española. “Desengaño”. Entrada 1. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Imprenta Francisco del Hierro, 1732. web.frl.es/DA.html.
- Tenorio, Martha Lilia. “La Canción famosa: Fama y fortuna”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 40, núm. 1, 1992, pp. 523-541.
- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología. Tomo I*. Presentación de Antonio Alatorre. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- Vigil, José María. “Reseña histórica de la poesía mexicana”. *Antología de poetas mexicanos publicada por la Academia Mexicana*. Segunda edición. Academia Mexicana/ Real Academia Española, 1894, pp. 1-49.