

EL POEMA DEL PADRE MATÍAS DE BOCANEGRA TRAYECTORIA DE UNA IMITACIÓN*

Cuando en el México del siglo xvii escribe el Padre Matías de Bocanegra S. I. la obra por la cual será recordado en los siglos del futuro¹, condensa en cada estrofa múltiples reminiscencias de larga proyección en la historia literaria hispana, de modo tal que su antológico poema resulta curiosa culminación de una de las más ricas series imitativas de nuestro Siglo de Oro².

Ya desde el título mismo la pauta se adivina: *Canción a la vista de un desengaño*. Cuando el Renacimiento español estaba haciendo suya la riqueza del *Canzoniere* de Petrarca, Fray Luis de León en un poema, aunque relegado por la crítica, no menos notable por su belleza y aún más por su insospechada influencia en nuestra lírica, abre la historia de una serie de imitaciones de la *Canzone CCCXXIII*. La lla-

* Agradezco a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation la beca que me concedió para el año 1978-1979, durante la cual realicé la investigación en que está basado el presente trabajo.

¹ Al Padre Matías de Bocanegra (1612-1668), de Puebla, "lo que lo ha salvado del olvido es su *Canción a un desengaño*, impresa muchas veces y últimamente en 1782", dice ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, en *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721), Parte primera* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944), pág. L. Para opiniones críticas sobre Bocanegra, *ibidem*. He seguido el texto de Méndez Plancarte, págs. 93-101. Sus notas son útiles respecto a detalles y a ellas remito al lector para completar las que yo apuntaré.

² Respecto a las imitaciones de la *Canzone delle visioni*, ver mis estudios *La visión evocada: la canción de Petrarca en el verso de Fray Luis*, en *Anuario de Letras*, México, XIV (1976), págs. 155-173, *Las visiones de Petrarca en el Barroco español (I): Canciones fúnebres (Quevedo, Lópe de Vega, Góngora)*, por aparecer en el próximo número de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, y *Las visiones de Petrarca en el Barroco español (II): En la huella de Fray Luis*, también de próxima aparición en la *NRFH*, donde se analiza la *Canción real a una mudanza*, una de las principales fuentes de Bocanegra.

mada *Canzone delle visioni* es un poema en que se lamenta la muerte de la amada en una serie de visiones alegóricas: cada estrofa contiene un símbolo valioso que aparece para ser cruelmente destruído. Canción fúnebre por excelencia, como tal será imitada en nuestra lírica barroca; pero mucho antes que Quevedo y Calderón lo hicieran, Fray Luis la imita y, al cambiar radicalmente su simbolismo, da a su imitación claro sentido ético. Las visiones de lo hermoso, de lo amado, de lo deseable encierran lección ejemplar para el alma engañada por la ilusión amorosa. Este poema nos ha llegado bajo el nombre de *Imitación del Petrarca*, pero su más justo título nos lo da Gracián: *Canción real al desengaño*³. Años después, un poeta de nombre casi olvidado, siguiendo la senda de la canción de Fray Luis, escribe la muy famosa *Canción real a una mudanza*⁴. El poema de Matías de Bocanegra se entronca directamente con esta canción, como también, aunque de modo menos evidente, con la de Fray Luis, cuyo sentido parece recordar desde el título mismo. Ya la primera estrofa está preñada de alusiones de larga estirpe literaria:

Una tarde en que el Mayo
de competencias quiso hacer ensayo,
retratando en el suelo
las bizarrías de que se viste el cielo
sin recelar cobarde
que en semejante alarde
pudiera ser vencido,
rico, soberbio, ufano y presumido;
cuando el sol al poniente
con luz incandescente
rodaba al horizonte
— despeñado Faetonte
de su ardiente carroza —

³ BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, I, ed. Evaristo Correa Calderón (Madrid, 1969), pág. 81.

⁴ Sobre la autoría de la *Canción real a una mudanza* ver JOSÉ MANUEL BLECUA, en *Revista de Filología Española*, Madrid, XXVI (1942), págs. 80-89, y, del mismo, *El autor de la canción "Ujano, alegre, altivo, enamorado"*, en *NRFH*, XI (1957), págs. 64-65, donde prueba que el autor es JOSÉ DE SARAVIA, llamado el Trevijano, nacido entre 1593 y 1594, secretario del Duque de Medina Sidonia. El poema ha sido atribuído, entre otros, a los Argensola y a Mira de Amescua.

a sepultarse en túmulos de rosa,
sale a vistas a un Prado
de flores estrellado
con tanta lozanía,
que reta y desafía
a competir con ellas
a cuantas brillan en el globo Estrellas.

Es la hora del crepúsculo que, metáfora del tiempo vivido, ya aparecía en el poema de Fray Luis, también junto al prado como primer escenario del desengaño a la hora de la crisis ética:

Mi trabajoso día
un poco ya a 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 infinita⁵.

La inmensa diferencia que media entre la estrofa de Bocanegra y la de Fray Luis no es por cierto de sentido; ambos prados son escenario de engaño ilusorio y escarmentada desilusión. Lo que difiere, claro está, es el estilo. Las imágenes acumulan lujosamente los clichés decorativos de la descripción barroca. Sirva de ejemplo un poema de Quevedo, que viene oportunamente al caso por unir en sus versos los motivos del prado-cielo, de las flores-estrellas, a los cuales agregará, tal como Bocanegra, el del músico jilguero. Quevedo habla de un vergel donde

⁵ *Poesías de Fray Luis de León*, ed. Padre Ángel Custodio Vega (Madrid, 1965), pág. 435.

los ojos de la noche pinta el día,
 a quien las flores y las rosas bellas
 dan retrato y envidia a las estrellas

 aquí, encendido en hermosura el suelo,
 se pisa valles y se goza cielo

 y el jazmín que de leche perfumado
 es estrella olorosa
 y en la güerta espaciosa
 el ruido de sus hojas en el suelo
 la vía Láctea contrahace al cielo⁶.

Las metáforas son idénticas y, sin embargo, este vergel de Quevedo nada tiene que ver salvo en estilo con el del mexicano. Lo que en Quevedo es paisaje sin anécdota moral, es en Bocanegra el sitio de la crisis ética en la misma hora crítica; indudablemente en su prado pervive, bajo galas barrocas, el prado de Fray Luis.

En medio de tanta estrella en flor se da, sugestivo, un verso que apunta de inmediato a su otra fuente, ese "rico, soberbio, ufano, presumido", eco indudable del primer verso de la *Canción real a una mudanza*: "Ufano, alegre, altivo, enamorado". Por otra parte, es de notar la alusión a Factonte, tan frecuente como significativa en nuestra lírica, que aunque aquí sólo aluda al sol poniente, no deja de sonar implícita nota trágica, nota que en la estrofa siguiente repetirá la ima-

⁶ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, I, ed. José Manuel Blecua (Madrid, Castalia, 1969), pág. 394. Se trata de una silva, "Este de los demás sitios Narciso". He elegido este texto por la concurrencia de motivos apuntada arriba; por lo demás la flor-estrella es harto común en la poesía de la época; así, entre muchos posibles ejemplos, Góngora en su célebre letrilla "Aprended flores en mí", hablando del jazmín, "que rayos tiene de estrella"; en el soneto 219, "juraré que lució más su guirnalda / con ser de flores, la otra ser de estrellas" (*Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez: [Madrid: Aguilar, 1943], págs. 335 y 380). En CALDERÓN la metáfora es frecuente, p. ej., en *El mágico prodigioso*, Jornada II, Escena XVIII, el clavel, "que en breve cielo / es estrella de coral". AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES (algo tardío para que lo conociera Bocanegra), "Y pues fingen los astros sus vergeles, / siendo flores del cielo, / haga en florida emulación el suelo / luceros de claveles". También en la poesía mexicana virreinal el motivo abunda, así en LUIS SANDOVAL Y ZAPATA, "en cielo verde, cándido lucero" (MÉNDEZ PLANCARTE, *Novohispanos*, I, págs. 127 y 134).

gen paralela de Ícaro. Comienza la segunda con la descripción de un monte ⁷.

en cuya cresta altiva
 nace una fuente viva.
 Y no hallando descanso
 en la estrecha prisión de su remanso,
 la Fuente cristalina
 sus arenas trasmina
 y astuta se desata
 en hilos de cristal, venas de plata,
 hasta que despechada
 — la cárcel quebrantada —
 desde la altiva peña
 cual Ícaro de nieve se despeña,

 y el Prado, que se bebe
 en líquidos cristales tanta nieve,
 con más flores se enriza,
 más vario se matiza,
 tributándola en flores
 cuantos el Río le bebió licores.

También en la canción de Fray Luis clara fuente cristalina corre por el prado de las delicias:

Cercada de frescura,
 más clara que el cristal hallé una fuente
 en un lugar secreto y deleitoso;
 de entre una peña dura
 nacía, y murmurando dulcemente,
 con su correr hacía el campo hermoso.
 Yo, todo deseoso,
 lanceme por beber, ¡ay, triste y ciego!
 Bebí por agua fresca ardiente fuego.

⁷ Dos recuerdos parecen haberse superpuesto en la memoria de BOCANEGRA al escribir sobre este monte. El monte es "Polifemo eminente / que las nubes abolla con la frente". Al comienzo de *La vida es sueño*, que como veremos tuvo muy presente Bocanegra, Rosaura habla "de este monte eminente / que arruga al sol el ceño de su frente". La palabra 'eminente' debe haberle recordado el Polifemo de Góngora que era "un monte de miembros eminente"; seguramente es un caso de *telescoping* de imágenes. Sobre la fuente, cf. SALAZAR Y TORRES: "En un arroyo breve / cuyo cristal menuda grama bebe, / bien que al nacer, de un risco despeñado, / Fac-tonde de cristal le teme al prado" (MÉNDEZ PLANCARTE, *Novohispanos*, I, pág. 130).

Aunque en apariencia de modo muy distinto, encontramos tanto en el poema de Bocanegra como en el de Fray Luis el *locus amoenus* y su clara fuente. Cierto es que el agustino entronca de inmediato el motivo simbólico al escarmiento de un yo atormentado y enceguecido por el deseo. En Bocanegra la relación también se dará, pero no es inmediata ni directa. Alejada por muchos versos, la revelación se posterga. Todo a lo largo de las dos primeras estrofas, el prado y la fuente, ajenos a toda circunstancia humana, parecen elementos meramente descriptivos. Pero pronto entra en este paisaje el desgarrón de un alma también atormentada y no menos anhelante. Entonces prado y fuente adquieren inminente probabilidad alegórica, en ellos siempre implícita. Pero antes de penetrar en la entraña del símbolo, atendamos a quien embebecido lo contempla:

Esta riqueza viste
 el Prado, cuando triste
 — de miedos abrumado —
 — el corazón en ansias anegado —
 a un mirador salía
 un Religioso que ya no podía
 a sí mismo sufrir,se,
 según siente de penas combatir:se:
 los ojos arrasados,
 los pulsos ahogados,
 pausados los alientos
 y en tumulto civil los pensamientos.
 Al monte y la campiña
 la vista extiende, a ver cómo se alía,
 por ver si así sosiega
 de sus discursos la interior refriega.
 Suspensos los sentidos,
 del todo embebecidos,
 de lo que mira el Religioso vive;
 porque allí no percibe
 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 —,
 hasta que le despierta

de aquella vida muerta
un músico Jilguero,
de su quietud agüero.

No nos dice el poeta qué causa el sufrimiento de su religioso, pero tanto los símbolos usados como la posible pervivencia en su obra del significado de sus dos fuentes principales — la *Canción real al desengaño* y la *Canción real a una mudanza* — que tratan del desengaño amoroso, pueden servir de índices al escondido por qué. En las dos canciones españolas el protagonista es un yo poético que se lamenta; Bocanegra lo vuelve personaje exento al tornarlo a la tercera persona, pero, como los otros dos, el protagonista de su poema es un ser “en ansias anegado”. Ansias de libertad, nos dirá luego el poeta. ¿De libertad por qué, de libertad para qué?, nos preguntamos nosotros. Porque estas ansias llegan envueltas en muy curiosos signos. “De lo que mira el religioso vive”, lo que mira le encanta y lo transporta, porque “dulcemente su dolor engaña”. Y lo que mira, y lo único que ve, y en lo que vive, es el vergel y el monte con su fuente. Cuando de ellos hable luego sabremos sus pensamientos: lo que en ellos le ensimisma es la libertad. La riquísima tradición literaria que desde Homero ha dejado tachonados de símbolos los vergeles de nuestra literatura occidental, vislumbres de Cielo y, desde Adán, jardín del pecado, no suele presentar el vergel como recinto ejemplar de la libertad. A algo diferente apunta el *locus amoenus*. Vergel eterno, si a veces es divino, cuánto más frecuentemente es humano jardín de la Culpa y la Caída donde el deseo ha hecho de cada deseante un Ícaro y un Faetón. Tal vez ni siquiera adrede, pero no por eso menos significativamente, casi de paso, se repiten en las primeras estrofas del poema alusiones a las ejemplares caídas mitológicas. Nunca están directamente unidas a la suerte del protagonista, que a la postre no resultará Ícaro ni Faetón más que en ciernes y oportunamente salvado. En este sentido resulta sugestiva la tercera alusión, que, aunque aparece en medio de la cuarta estrofa, viene aquí a propósito, “que el Jilguero pudiera / detener a Faetón en su carrera”. Y en realidad, ya que no por su canto, sí por su suerte, será el jilguero quien detenga a este

ya casi precipitado Faetón de su Caída inminente. Así sería el prado una vez más desde el *Génesis* el jardín de la caída. Tal vez el símbolo se detenga aquí: vergel del desposeimiento y vergel del engaño y del pecado. Acaso vaya más allá, por senda mal segura y solapadamente. Tanto el prado como su fuente han sido desde siglos y por excelencia motivos tradicionales de nuestra literatura erótica. *Amoena loca dicta: quod amorem praestant, iocunda viridia*, decía ya el léxico de Pappias⁸. ¿Quién no conoce el jardín del amor y junto a él su fuente? De este modo se dan en el poema de Fray Luis y en la *Canción real a una mudanza*. Si tal fuera el caso la discreción de Bocanegra sería comprensible puesto que, por ser religioso, para su protagonista se unirían en el vergel mundo y carne y, claro está, el diablo de la perpetua serpiente del Edén.

No es imposible, aunque sí altamente improbable, que un poeta religioso — por religioso y por poeta — usara motivos tan tradicionales en la literatura religiosa, desde el *Génesis* hasta el *Cantar* de Salomón, y en nuestra poesía popular y culta, desde el romance de Fontefrida hasta Garcilaso, usara estos símbolos, digo, sin intención simbólica alguna. Sin embargo, podría haberlo hecho, resolviendo cada motivo en mera instancia descriptiva, en pura decoración de fondo. Yo prefiero entender este *locus amoenus* desde su larga tradición, simplemente porque de ser así entendido el poema se enriquece mucho. El religioso llega al prado angustiado, ansioso, con pánico casi de sus propios pensamientos, y lo que ve allí le roba el alma. ¿Trasunto de libertad, como dirá luego? ¿Vislumbres de libertad para el amor, para esos terrenales amores edénicos que sugieren vergel y fuente, cuya existencia y goce canta el jilguero? Tal vez sólo jardín de la caída, porque la libertad en el siglo significa para un religioso entregarse al primer gran enemigo, el mundo. Tal vez en este vergel de la caída se perfila el del amor, y quien aquí “de ansias se anegue”, se anegue en la carne, el otro enemigo feroz, pues no otra cosa

⁸ *Léxico de Pappias*, ca. 1050, en ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre (México, 1955), I, pág. 281.

podía ser para Bocanegra el amor humano. Acaso nos pueda servir de pauta de lo que sin estar explícito en su obra, se halla en ella implícito: el hecho de que, cuando un siglo más tarde varios poetas mexicanos imitaron la canción de Bocanegra, todos dieron a sus varios vergeles clara connotación erótica.

El jilguero, apenas mencionado y ya presagio de la calma final, ejemplo supremo del posible destino del protagonista, llega aquí desde la primera estrofa de la *Canción real a una mudanza*:

Ufano, alegre, altivo, enamorado,
rompiendo el aire el pardo jilguerillo,
se sentó en los pimpollos de una haya,
y con su pico de perfil 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 cruel de astucia armado,
escondido le acecha,
y al tierno corazón aguda flecha
tira con mano esquivia
y envuelto en sangre en tierra lo derriba.
Ay malograda vida.
Retrato de mi suerte desdichada⁹.

Este ufano jilguerillo proviene a su vez de la otra serie de imitaciones de la *Canzone delle visioni*, serie paralela a la que iniciara Fray Luis. Específicamente, se trata aquí de las imitaciones de don Francisco de Quevedo, dos canciones fúnebres, la primera a la muerte de cierto caballero llamado Don Juan, la segunda — afortunada reelaboración de la anterior — en ocasión del muy lamentado fin de don Luis Carrillo y Sotomayor. De todos los símbolos usados en estos poemas es el jilguero el único completamente original:

⁹ He seguido la versión de ALFAY, ed. José Manuel Blecua (Zaragoza, 1946), págs. 60-63, con variantes cuando me pareció más adecuado.

Un pintado jilguero
 más ramillete que ave parecía;
 con pico lisonjero
 cantor de la alba, que despierta al día,
 dulce cuanto parlero,
 su libertad alegre celebraba,
 y la paz que gozaba,
 cuando en un verde y apacible ramo,
 codicioso de sombra,
 que sobre varia alfombra
 le prometió un reclamo,
 manchadas con la liga vio sus galas
 y de enemigos brazos,
 en largas redes, en nudosos lazos
 presa la ligereza de sus alas,
 mudando el dulce, no aprendido canto
 en lastimero son, en triste llanto¹⁰.

El autor de la *Canción real a una mudanza* toma el motivo de la elegía de Quevedo — donde es figura del muerto — y lo vuelve ejemplo moral, símbolo de un yo trágicamente iluso. Así llegará hasta el poema de Matías de Bocanegra:

Sentose en un pimpollo
 de un sauce — verde escollo —,
 y en alto contrapunto,
 tomando por asunto
 sus amores y celos,
 suspendió con su música a los Cielos.
 Calle la melodía
 con que el Tracio las fieras suspendía;
 allánese el acento
 con que a las piedras daba movimiento
 el de Anfión suave;
 cese el conuento grave
 con que Arión cantaba
 y a los ariscos peces enlazaba:
 que el Jilguero pudiera
 detener a Factón en su carrera.

 Interpolaba el canto
 el músico jilguero, y entre tanto,

¹⁰ QUEVEDO, ed. cit., págs. 473-474.

libre, gozoso y rico,
las alas se peinaba con el pico:
eriza como espuma
la matizada pluma,
en cuyos tornasoles
envidia tuvo el Sol a muchos soles.
Segunda vez entona
la voz de que blasona,
dejando sus canciones
al hemisferio todo en suspensiones,
y más que suspendido
al lloroso afligido,
cuya infelice suerte
esquiva, le convierte
toda aquella dulzura
en venenoso cáliz de amargura.
Y así, con un despecho
el corazón deshecho
en lágrimas fervientes
que manan de sus ojos las dos fuentes,
al Jilguero mirando
— su libertad dichosa contemplando —.

La presencia del jilguero de la *Canción real a una mudanza* es evidente hasta en detalles del vocabulario, pero no por eso el ave de Bocanegra parece ajena a los jilgueros de Quevedo. Es en Quevedo donde se da más claramente la alusión a la libertad, “su libertad alegre celebraba”, verso que por supuesto resulta mucho más explícito que el simple adjetivo “libre” de la canción que lo imita. Por otra parte este jilguero es Orfeo. En la ya citada *Silva* de don Francisco, a las flores-estrellas se une el jilguero, “y es Orfeo que vuela / y cierra en breve espacio de garganta / cítaras y vigüelas y sirenas” (vs. 50-53). Una vez más la libertad que contempla en ese canto que lo suspende y hierde está ambiguamente unida a la promesa amorosa. Lo que el jilguero canta es, por cierto, “sus amores y celos”, y al religioso se le deshace el corazón. ¿Por qué “su infelice suerte / esquiva, le convierte / toda aquella dulzura / en venenoso cáliz de amargura”? Porque el religioso no es libre de imitar el canto de amor que escucha, porque su vida no es libre de participar en una dulzura, venenosa por lo deseable, amarga por lo ausente. Se trata de liber-

tad, sí, pero de libertad en canto de amor. Al escucharlo, el religioso

de esta suerte dice:
 “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,
 porque estás de mis penas muy ajeno,
 porque tengo en esposas
 la libertad, Jilguero, que tú gozas.
 ¡Ah, libertad amada,
 de mis floridos años malograda!
 A fe, amigo Jilguero,
 que en la jaula no fueras tan parlero,
 pues sus penas atroces
 anudaran tus voces;
 prisionero, lloraras
 la libertad perdida, y no cantaras.
 Afuera confusiones;
 del alma cesen ya las turbaciones:
 ¿de qué me asusta el miedo,
 si en el siglo también salvarme puedo?

Una vez más las reminiscencias poéticas parecen engolfarse en su voz. Ahora se oye no muy a la distancia la de Soto de Rojas en un delicioso poema al jilguerillo. Lo que en Soto es similitud, en Bocanegra será antítesis porque su jilguero es libre, mientras que el del granadino está preso. Claro que en los dos poemas — en uno por religioso, en el otro por amante — el hombre es prisionero “en áspera cadena”. No sería pues difícil que Bocanegra recordara ambos motivos relacionados con el jilguero: un yo preso y la relación yo-tú, repetida verso a verso. Además, aunque en este punto el religioso que se lamenta no lo sepa, también él verá en la suerte del ave su propia suerte. Decía Soto de Rojas:

Oh, cuánto es a la tuya parecida
 esta mi triste vida.
 Tú preso estás, yo preso;

tú cantas y yo canto,
tú simple y yo sin seso¹¹.

En la segunda parte de la estrofa del poema de Bocanegra, el religioso hasta imagina al pajarillo tan preso como él, compartiendo (como en el caso del jilguero de Soto de Rojas) iguales prisiones y semejante suerte. Lo que aquí importa, sin embargo, es que la consideración del destino del jilguero y del propio poeta, en lo antitético y en lo similar, da lugar a una tirada sobre la amada libertad, que luego amplifica en la estrofa siguiente. La libertad es para este religioso simplemente el dejar de serlo; vivir libre una vida seglar, vivir no en el claustro — para él cárcel — sino en el mundo. Al final de la estrofa ya casi se ha decidido: “¿de qué me asusta el miedo / si en el siglo también salvarme puedo?” El jilguero y su canto de amor lo empujan definitivamente hacia la resolución de la crisis; y ahora sabremos que también hacia esto lo llevaban los demás ejemplos de lo libre, aquella fuente (que ya tenía vislumbres de libertad cuando por primera vez nombrada, saliendo “[de] la estrecha prisión de su remanso”), y esa rosa en la cual se condensa el vergel todo. En Bocanegra como en Calderón y tantos otros la rosa “será escarmiento de la vida humana”. A estas alturas las similitudes y las reminiscencias son tantas que la canción de Bocanegra se hace casi compendio de los lugares comunes de nuestra lírica barroca; pero nunca suena el eco tan cercano como cuando imita el monólogo del más famoso prisionero del teatro español¹²:

Si en cuna de cristales
nace el arroyo, y busca sus raudales,
hallando su destino
entre riscos camino,
a despecho de peñas y ribazos,
buscando libertad hecho pedazos;
si del verde capullo
rompe la rosa con vistoso orgullo

¹¹ *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, ed. Antonio Gallego Morel (Madrid, 1950), pág. 56.

¹² CALDERÓN, *La vida es sueño*, Jornada I.

la trinchera espinosa,
 para salir a campear la más hermosa,
 aunque el nacer temprana
 le sea presagio de morir mañana;
 si el pez, sin viento alguno
 entre las crespas ondas de Neptuno,
 su gusto no le impide
 la tempestad que sus espacios mide,
 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
 que lo limite o tuerza?
 Cielos, ¿y en qué ley cabe
 que el Arroyo, la Rosa, el Pez y el Ave,
 que sujetos nacieron
 gocen la libertad que no les dieron,
 y yo (¡qué desvarío!),
 naciendo libre, esté sin albedrío?

Nuevo Segismundo, el religioso siente que su hábito es la más férrea de las cárceles, aún peor que aquella de *La vida es sueño*. Segismundo en cadenas no tiene libertad, pero sí albedrío (“y yo con más albedrío / tengo menos libertad”); nuestro personaje nos dice estar sin albedrío. El hábito no sólo lo apresa; como hombre, lo anula. En tanto toda la naturaleza se le ha vuelto ejemplo de lo libre. La fuente (con ese pez que ha llegado a estas aguas desde los versos de Calderón), el prado desde su rosa y, sobre todo, el jilguero y su canto de amor, han transmitido el mensaje que exhalan desde la tradición más remota. Como en el poema de Fray Luis, el personaje de Bocanegra sucumbe al encanto de la fuente, el ave y el vergel, y como Fray Luis dijera de la víctima, “ay, triste y ciego”, Bocanegra nos aclara lo que piensa de la suya, “ciego y desesperado”. Y así el religioso finalmente cae en la eterna tentación del jardín y se decide a renunciar “el religioso estado”. Pero justo en el momento de la caída, en él caída de intención y no de acto, interviene lo que para el Padre Bocanegra debía significar milagro salvador: el ejemplo supremo de lo anhelado, el libérrimo jilguerillo y su canción de amor serán acallados ferozmente. Desde su rama el pájaro canta, y

desde el cielo se precipita un neblí. Entonces el poeta acumula metáfora tras metáfora en la descripción más afortunada de todo el poema:

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.

El fin del ave ufana proviene, claro está, de la primera estrofa de la *Canción real a una mudanza* y de la de Quevedo. Lo que aquí difiere es el modo de la aniquilación. En los otros dos poemas, si bien cruenta, la muerte no tiene la fulmínea ferocidad de garra asesina que se despliega aquí. Probablemente Bocanegra tomó el motivo — nada original por cierto — de la tercera estrofa de la *Canción real a una mudanza*, donde una garza, también ufana, corre idéntico destino:

Mas, ay, que en la alta nube
el águila la vio y al cielo sube,

donde con pico y garra
el pecho candidísimo desgarrá.

Horrorizado, lloroso, penitente, el pobre religioso “desiste de su intento / alumbrado de Dios su entendimiento”; y así, puesto que de renunciar al mundo se trata, se confiesa contrito, mostrando lo deseable de su cárcel. Curiosamente a Bocanegra no se le ha ocurrido que el estado religioso puede ser alta forma de libertad espiritual, no digamos ya de arrebatado místico (¿cómo pudo pensar Menéndez Pelayo que esta canción es notable por la delicadeza de su sentido místico?)¹³, sino de ardida, de sincera devoción, o simple pero noblemente de esa forma de *beatus ille*, de la libertad fuera del tumulto del mundo, de la libertad en paz. No, para Bocanegra el estado religioso sigue siendo cárcel, pero por ser recinto más seguro que el mundo, cárcel voluntaria. Para su religioso, que desde que aparece en el poema llega de miedos abrumado, su hábito es cura de temores. Nada hay de heroico aquí, para el Padre Bocanegra seguramente nada de cobarde. Para él elegir el estado religioso es entrar voluntariamente en las prisiones de la seguridad:

Contempla la libertad,
Alma, que ciega apetece,
porque en negocio tan grave
no es bien de ignorancia peques.
En un difunto Jilguero
tus desengaños advierte
y pues te engañó su vida,
desengáñete 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.
Que si en el campo el Arroyo

¹³ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, I (Santander, 1948), pág. 62.

libre no anduviera siempre,
 no probara el precipicio
 a donde van sus corrientes;
 y si del mar las anchuras
 libre no midiera el Pece,
 tampoco incauto perdiera
 la libertad en las redes.
 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 vuela,
 cuantos corsarios astutos
 la asaltan y la acometen.
 Si el Arroyo, el Pez, el Ave,
 y la Rosa por libres mueren,
 en Pez, en Ave, en Arroyo
 y en Rosa es bien que escarmienten.
 Que si preso me gano,
 de voluntad a la prisión me allano;
 y si libre me pierdo,
 no quiero libertad tan sin acuerdo.

Al comenzar su sermón el verso se hace octosílabo, en la moraleja la fábula se romancea, en su aclaración la alegoría adquiere el ritmo y la rima popular. No sería imposible que aquí también Bocanegra hubiera seguido el ejemplo de Calderón. *La vida es sueño* comienza con series irregulares de heptasílabos y endecasílabos pareados; así toda la escena primera y segunda hasta que comienza el monólogo de Segismundo, en décimas octosílabas. Lo que Bocanegra hizo fue hacer la serie irregular (frecuente en el teatro del Siglo de Oro, incluyendo *La vida es sueño*), y continuarla no con espinelas sino con romances, pero la huella quedó en los cuatro versos finales que, desgajados, resultan pareados simplemente. El romance nos trae la moraleja. Moral pedestre, diríamos nosotros. La voz de la prudencia, la sabiduría de evitar los riesgos, diría Bocanegra.

El entronque no sólo formal sino también temático con el teatro se hace evidente al considerar que el mismo Bocanegra escribió hacia 1640 una *Comedia de San Francisco de*

Borja para celebrar la llegada a México del Marqués de Villena, nuevo virrey de la Nueva España¹⁴. Sobradamente conocida es la anécdota que determinó la conversión religiosa del Duque de Gandía. La bellísima emperatriz Isabel muere y queda a cargo de Borja el traslado del ataúd a Granada. Tras el viaje los restos de la hermosa revelan el descompuesto horror del cadáver. Entonces se abre el tema de siempre ante el ejemplo crucial, "¡Qué materia hay aquí de un desengaño!" En tiradas de heptasílabos y endecasílabos declara el Duque de Gandía:

Oh, quién siempre trajera
presente el rostro de la muerte fiera.
Oh, si rompiera tanto loco enredo
ya que no vuestro amor, siquiera el miedo,
que aquí pára la pompa lisonjera.
No más servir señor que se me muera.

Como es evidente también en esta conversión prevalece el motivo del poema, el miedo. Pero es de notar que aunque el tema sea el del desengaño, en ambos casos acaecido por la muerte súbita de algo que se considera valioso, la circunstancia vital de los protagonistas es en mucho diferente. El Religioso está tentado de abandonar su hábito por la libertad de un mundo que siente lleno de atractivo inmenso y, desilusionado, decide rechazar esa libertad, por peligrosa. El Duque de Gandía es un hombre del siglo, sin ansias de una libertad de la que no se ve privado, cuya conversión al estado religioso, aunque arranque de una desilusión, no implica tentación inminente que exija el desengaño salvador. Por eso en las décimas de su monólogo, que claramente sigue también al de Segismundo, el tema no es la libertad, sino lo efímero de la hermosura. Por lo tanto el monólogo de la canción es temáticamente mucho más cercano al de *La vida es sueño*. El de la comedia, sin embargo, nos interesa, pues se dan varias

¹⁴ JOSÉ JUAN ARROM, *Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII*, en *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura* (La Habana, 1959), págs. 27-49. Sigo a Arrom en los textos de la comedia.

imágenes que se repiten en el poema: la rosa (que no aparece en Calderón), el pajarillo (que esta vez no es jilguero y muere de un balazo, seguramente por no provenir del de la *Canción real a una mudanza*) y el arroyo (que nuevamente llega desde el monólogo de Segismundo):

Lozanía. ¿Qué provecho
 conserva tu lucimiento
 si eres flor expuesta al viento,
 si rosa eres bella y roja
 que a un embate se deshoja
 y se marchita a un aliento?

.....
 ¿Qué importa que de tus galas,
 oh pajarillo presumas?
 ¿Qué importa, nave de plumas,
 que peinen luces tus alas
 si hay en los cañones balas
 con que romperte las velas,
 y al tiro que no recelas,
 sesgando el aire sereno,
 te interrumpe sólo un trueno
 la presunción con que vuelas
 Arroyuelo ¿a dónde vas?
 ¿Dónde corres, arroyuelo?
 Mira no te encuentre un hielo
 que a tu pesar parará,
 o al menos, si corres más
 hasta el mar, anegaraste,
 y si a sus ondas llegaste,
 tú mismo tu muerte fuiste,
 pues más temprano moriste
 cuando más te apresuraste.

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

Resultaría difícil conjeturar sobre las fechas respectivas de estas dos obras de Bocanegra. Sabemos que la comedia se representó en 1640 y que la canción no puede ser posterior a 1652, pues en ese entonces la imitó Bartolomé Fernández Ta-

lón¹⁵. Ambas obras tienen como tema común el desencanto, pero pocos temas hay que impregnen más la literatura de la época. Ambas obras imitan de cerca el monólogo de *La vida es sueño*, pero temáticamente más de cerca lo imita la canción al centrarse (como su fuente) en el tema de la libertad. Además difiere, como decía, la circunstancia espiritual que informa cada obra. De ahí que me parece arriesgado aventurar cuál se escribió primero. Obviamente para el Padre Bocanegra el desencanto era el gran tema existencial y variantes del mismo son su canción y su comedia¹⁶.

La canción del Padre Matías de Bocanegra cierra la serie de notables imitaciones que comenzó con la *Canción real al desencanto* de Fray Luis de León, y al hacerlo llega colmada de las múltiples voces de nuestro barroco. Imitación de varios poemas, es diferente a todos ellos en sentido y alcance, pero participa de una misma concepción estética. Todos están escritos desde la poética de la *imitatio*, y todos ellos, desde Fray Luis — que al imitar una canción fúnebre volcó sus símbolos en el mensaje ético — hasta Bocanegra — que culmina la alegoría en sermón —, responden a esa regla de oro horaciana de la poética renacentista, *prodesse et delectare*. Por eso no es de asombrarse que su acumulación metafórica conviva con la llaneza de la prédica; ambas se juzgaron igualmente eficaces en la presentación de universales éticos. El vergel es un universal tan válido a la causa del poema como la moraleja (y entendamos causa como lo haría un lector renacentista, o sea, tanto el tema de la obra como la intención del autor). Cada metáfora, cada símbolo, participa de idéntico sentido didáctico y estético, deleitar y enseñar.

Un siglo después la canción de Matías de Bocanegra resultó tan deleitosa y su verdad tan válida a una nueva gene-

¹⁵ MENÉNDEZ PELAYO, *HPHA*, I, págs. 62-63, en nota 2 que corre al pie de ambas págs.

¹⁶ ARROM, *Certidumbre*, pág. 42, donde conjetura que "el soliloquio incitara a escribir la canción y no a la inversa".

ración de poetas que, a su vez, hubo de abrir otra serie de imitaciones, escrita con variada fortuna pero con idéntico propósito, desde la misma poética de la *imitatio* y desde la misma concepción horaciana del quehacer poético.

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ

Bennington College,
Vermont.