

## LA “CANCIÓN FAMOSA”: FAMA Y FORTUNA

Hay en el ámbito de la literatura colonial mexicana un caso curioso: el de la serie de “Canciones famosas” iniciada hacia mediados del siglo xvii por el P. Matías de Bocanegra, siguiendo la “Imitación del Petrarca” de fray Luis de León, y continuada por “numerosos ingenios mexicanos” encabezados por el P. Juan de Arriola. Estas canciones son interesantes, en primer lugar, por su concurrencia a aquel “certamen intemporal”<sup>1</sup>, esto es, por el hecho de que por más de un siglo estas composiciones 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. Finalmente, las canciones resultan atractivas porque cada una ensaya, a su modo, una síntesis de los tópicos, imágenes y lugares comunes de la poesía de los Siglos de Oro.

En su *Historia de la poesía hispano-americana*, Menéndez Pelayo afirma que de la poesía mexicana del siglo xvii sólo es rescatable el nombre de Sor Juana, aunque “no podría prescindirse de algunos versificadores gongorinos que demuestran cierto ingenio, como el jesuita Matías de Bocanegra, autor de una *Canción alegórica al desengaño*, que se hizo muy popular y fue glosada por muchos poetas . . .”<sup>2</sup> Se refiere a la “Canción famosa” que conocemos a través de las reimpresiones de 1755 (México), 1775 (Puebla) y 1782 (México), cuya fecha de primera edición ignoramos. Por la cronología de las obras de Bocanegra (1640-1648) consignadas por Medina y Beristáin, la “Canción” pudo haber sido com-

<sup>1</sup> Así llama A. MÉNDEZ PLANCARTE a la serie imitativa en sus notas a *Décimas de Santa Rosalía por Juan José de Arriola*, Los Presentes, México, 1955, p. 94.

<sup>2</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, p. 68.

puesta entre 1640 y 1652 (fecha esta última de la primera imitación).

En nota de pie de página, Menéndez Pelayo cita las imitaciones conocidas de la popular "Canción". Al parecer la más antigua, y hasta ahora perdida, es la de Bartolomé Fernández del Talón, "Canción moral en que de la belleza efímera de la rosa se sacan documentos floridos para desprestigiar la humana belleza de las mujeres" (México, 1652)<sup>3</sup>; después vinieron la "Canción famosa a un desengaño" del P. Juan de Arriola (México, 1724, 1751 y 1767; Puebla, 1776); el "Romance de D. Francisco Joseph de Soria Americano" (Puebla, 1776); la anónima "Famosa canción a un desengaño" (Puebla, 1776); la "Canción a la vista de un desengaño" de Manuel Antonio Valdés y Munguía (Puebla 1776); la "Canción a un desengaño" de José Manuel Colón Machado (Puebla, 1777); y la "Canción famosa a la vista feliz de un desengaño" de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín (Puebla 1777). En este trabajo comentaré las canciones de Bocanegra Arriola, Colón Machado, Valdés y Munguía, y Ochoa y Arín<sup>4</sup>

<sup>3</sup> EGUIARA dice de Fernández del Talón: "mexicano de nacimiento, natural de la ciudad de México, sujeto de florido ingenio [. . .] conformó un poema en armoniosísimos versos castellanos concertado, cuyo censor, el P. Matías de Bocanegra, de la Compañía de Jesús, no menos teólogo que poeta, elogio mucho. El autor lo tituló: *Floridas enseñanzas de la humana belleza sacadas de la hermosura efímera de las flores, con aplicaciones morales en versos dirigidos a una rosa*. México, Viuda de Bernardo Calderón, 1652" (*Biblioteca mexicana*, UNAM, México, 1986, p. 621). A pesar de que se desconoce la fecha de la primera edición de Bocanegra, MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 68, y A. COLOMBÍ, "La *Canción famosa a un desengaño* del Padre Juan de Arriola, S.I.", *ALM*, 20 (1982), p. 217 suponen que el poema de Fernández del Talón siguió al de Bocanegra y no a la inversa. Como no he visto el impreso en cuestión ignoro si en la aprobación del censor, éste menciona algo en relación con su propia canción al alabar al imitador. Ante esta laguna, como otros estudiosos, asumo que la primera fue la canción de Bocanegra.

<sup>4</sup> Éstas son las que hasta ahora he podido localizar y constituyen, creo, una muestra suficientemente ilustrativa de la trayectoria de la imitación. Las ediciones que manejo son las siguientes: Bocanegra, en la versión de A. MENÉNDEZ PLANCARTE (ed.), *Poetas novohispanos*, UNAM, México, 1943, t. 1, pp. 93-100. Arriola, "*Canción/famosa/a un desengaño*/ Por el M. R. P. Juan de Arriola, de la Sagrada Compañía de Jesús, Ingenio Mexicano./Impresa en México en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana. Año de 1755". Impreso que se encuentra en el Archivo de Condumex; en la Biblioteca Nacional está la reimpresión de 1767. Valdés, "*Canción/a la vista de un desengaño*/dispuesta por Antonio Valdés y Munguía, hijo de esta Nueva España./Reimpresa en la Imprenta de los Herederos de Doña María de Ribera. Año de 1765", Biblioteca Nacional de México (BNMéx). Colón Machado, "*Canción/a un desengaño*/Es

Como ya lo señalé, esta serie imitativa partió de la "Imitación del Petrarca" de fray Luis. Así, el modelo original, aunque ya en el caso de los poetas novohispanos, modelo muy lejano y prácticamente olvidado, es la *Canzone* CCCXXIII de Petrarca. Esta composición es esencialmente una canción de amor y un lamento fúnebre<sup>5</sup>: cada estrofa evoca una visión de la amada y lamenta su fin. Su primer imitador, fray Luis, conserva su estructura formal pues cada estancia evoca una visión pero no para lamentar su fin sino para dar testimonio de su destrucción o mudanza. El lamento fúnebre pasa a ser ejemplo: cada visión conduce a un desengaño (de ahí el título que le diera Gracián: "Canción real al desengaño")<sup>6</sup>. Fray Luis recrea con intención ética los motivos tópicos de la poesía amorosa para construir una alegoría de carácter moral. El motivo central del poema es el *locus amoenus*; el vergel clásico, símbolo o del edén pagano o del paraíso celestial, adquiere en fray Luis otras dimensiones simbólicas. Inscrito en un discurso aparentemente amoroso, el vergel ensancha sus posibilidades de connotación erótica hasta ser metáfora de una sola realidad: el amor humano. Cada estrofa de la "Imitación"<sup>7</sup> recrea algún motivo del tópico del prado (y por lo tanto del amor) para luego mostrar su súbita transformación: la belleza de las flores, que se marchita; la "casa real" de marfil, oro y nácar (imagen de la amada), que lejos de ser refugio es "cárcel fiera"; la frescura de la fuente, convertida en fuego ardiente; la mansedumbre de la paloma, disfraz de cruel y feroz águila; la doncella her-

crita por Joseph Manuel Colón Machado". S.f., s.a., s.e. (BNMéx). Este impreso incluye al final una "Décima" "en elogio del autor", de Francisco 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 Mudo". Ochoa y Arín, "*CanCIÓN famosa/a la vista feliz/de un desengaño/Que imitando el assumpto de los MM. RR. PP. Juan de Arriola, y Mathías de Bocanegra, Religiosos de la Compañía de Jesvs./Discurrió D. Thomás Cayetano de Ochoa, y Arín. Natural de la Ciudad de México.//Con las Licencias necesarias, en la Imprenta del Real, y mas Antigo [sic] Colegio de San Ildefonso*". S.f., s.a. (BNMéx).

<sup>5</sup> Como tal fue imitada por varios poetas peninsulares; cf. A. COLOMBÍ, "Las visiones de Petrarca en el Barroco español (I): canciones fúnebres (Quevedo, López de Vega, Góngora)", *NRFH*, 28 (1979), 287-305 y "Las visiones de Petrarca en el Barroco español (II): en la huella de fray Luis", *NRFH*, 29 (1980), 151-164.

<sup>6</sup> GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, p. 32.

<sup>7</sup> Me baso en la versión de ÁNGEL VEGA (ed.), *Poesías de Fray Luis de León*, Saeta, Madrid, 1955, pp. 548-551.

mosa y humilde, repentinamente esquiva y dura. Así, el prado pierde su connotación tradicional de escenario idílico, deja de ser el lugar del encuentro amoroso para ser imagen de lo atractivo y seductor, pero efímero y mudable. Al final del poema, y a la luz de la alegoría, el prado adquiere un último valor simbólico: es el espacio donde se resuelve la disyuntiva moral del alma humana pues su tópica belleza invita al goce sensual pero el ejemplo de su mudanza exhorta a la reflexión y al desengaño. La intención moral, entonces, se resuelve poéticamente en la metáfora básica de “el prado” y en la asociación de ésta con el amor profano.

Fray Luis elige cuidadosamente del almacén retórico de la poesía amorosa aquellos elementos que le sirven para hacer funcionar la alegoría. Por un lado, como ya lo señalé, está la reutilización del tópico del prado, cuyos motivos reconceptualiza para hacerlos servir a la intención ejemplarizante del poema; por otro lado toma de la lírica petrarquista el tópico de la amada como construcción ideal que, en tanto tal, puede llegar a ser divinizada:

Al fin vi una doncella  
con semblante real de gracia lleno,  
de amor rico tesoro y hermosura:  
puesto delante de ella,  
humilde le ofrecía abierto el seno,  
mi corazón y vida con fe pura.

Esta divinización, esta forma de idolatría, que en el discurso amoroso funcionaba como exaltación hiperbólica de la amada, en la recontextualización del agustino se transforma en argumento para la desaprobación del amor profano. De esta manera, fray Luis conserva el contenido erótico de la *Canzone*, pero para servirse de él como contraparte en la exposición de una enseñanza moral<sup>8</sup>

Además de la “Imitación del Petrarca”, el otro antecedente claro de las canciones de Bocanegra y sus continuadores es la “Canción real a una mudanza”, tradicionalmente atribuida a Mira de Amescua<sup>9</sup> y más conocida por su primer verso “Ufano, ale

<sup>8</sup> Para un análisis minucioso de la “Imitación del Petrarca”, véase A. COLOMBÍ, “La visión evocada: la canción de Petrarca en el verso de fray Luis” *ALM*, 14 (1976), 155-173.

<sup>9</sup> Sobre la discusión en torno a la autoría de esta “Canción”, véanse las aportaciones de J. M. BLECUA, “La Canción «Ufano, alegre, altivo, enamorado»”, *RFE*, 16 (1942), 80-81; y “El autor de la Canción «Ufano, alegre altivo, enamorado»”, *NRFH*, 11 (1957), 64-65.

gre, altivo, enamorado". Independientemente de las más obvias reminiscencias poéticas como el jilguero o el verso "rico, soberbio, ufano, presumido" (recuerdo del primer verso de la canción), la huella de este poema en las imitaciones novohispanas está principalmente en la intensificación del tono moralizante. Como en la "Imitación" de fray Luis, cada estrofa presenta un motivo y describe su trágica suerte; la novedad es que cada estancia remata con dos versos en los que se plantea la asociación del yo poético con el motivo evocado, y es precisamente esta asociación la que evidencia el carácter ejemplar del poema y a través de la cual se construye la alegoría. Por ejemplo, en la primera estrofa se menciona a un jilguerillo "ufano, alegre, altivo, enamorado" que se dispone a cantar "libre y gozoso" sus amores, pero llega el cruel cazador y termina con su canto y su vida: "Triste avecilla, vida malograda,/imagen de mi suerte desdichada"<sup>10</sup>. Este mismo esquema puede aplicarse al poema entero ya que la última estrofa recoge todos los motivos y expone alegóricamente la situación del protagonista: un enamorado desengañado ante la mudanza de su amada. El remate de la canción encierra la enseñanza moral del poema entero: aquella belleza inhumana "si entonces/te pareció de mármoles y bronces,/hoy es mujer, y en suma,/breve bien, leve viento y fácil pluma".

Hay que destacar que ni en la "Imitación" de fray Luis ni en la canción "Ufano, alegre. . ." se especifica explícitamente que la contraparte del amor profano sea el amor divino. Se sugiere el peligro que implica el amor profano cuando se convierte en *religio amoris*, que aprisiona al espíritu y resta libertad y albedrío. El fundamento de la alegoría en estas canciones es más "moral" que religioso, la intención ejemplarizante alerta contra la "triste" reducción de la vida espiritual a la adoración de algo efímero y vano, de ahí los versos finales del poema de fray Luis: "Canción, estas visiones/causan en mí encendida/ansia de fenecer tan triste vida". El tono es más ético que piadoso. Esto es importante porque en sus sucesivas recreaciones el modelo irá perdiendo su tono ético y ganando en devoción y piedad religiosas.

#### LAS "CANCIONES" DEL P. BOCANEGRA Y DEL P. ARRIOLA

Al parecer el primer imitador novohispano de la "Canción real

<sup>10</sup> Me baso en JOSEF ALFAY, *Poesías varias de ingenios españoles*, ed. J. M. Blecua, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1946, pp. 60-63.

al desengaño” fue el jesuita Matías de Bocanegra (1612-1668) De él cuenta Beristáin que “nació en la Puebla de los Ángeles a principios del siglo 17 y fue uno de los Jesuitas de la Provincia de México de más vivo ingenio, y de más instrucción en las Letras humanas y en las Ciencias Sagradas. . .” Y de su “Canción a la vista de un desengaño” dice que fue “impresa muchas veces y últimamente con otras de otros Ingenios mexicanos que quisieron imitarla, en 1782”<sup>11</sup>.

Hipotéticamente a la canción de Bocanegra siguió la de Fernández del Talón. Ésta, por lo que indica su título, parece cifrar su mensaje en el paradigma moral de la rosa aplicado a la belleza femenina. Esto significaría que Fernández del Talón pudo haber tenido muy presente la canción “Ufano, alegre. . .”, en la que el desengaño se centra en la mujer, y pudo haber sido el que desviara, en parte, la preocupación de Bocanegra, relacionada con la cuestión teológica del libre albedrío y no tan restringida al amor humano y a la mujer. Después de Fernández del Talón, el primer seguidor conocido de Bocanegra fue el también jesuita Juan de Arriola (1698-1768), quien “nació en la ciudad de Guanajuato [ . . . ] el 22 de octubre de 1698, y en el de 1715 recibió la Sotana de la Compañía de Jesús [ . . . ] Sobresalió en la poesía en que tuvo facilidad, gracia, entusiasmo y decoro”<sup>12</sup>. De su “Canción famosa a un desengaño” Méndez Plancarte da como reimpresión más antigua la de 1724<sup>13</sup>.

Quizá por ser la primera, la única incluida en antologías y la más recordada (“inexplicablemente”, piensa Méndez Plancarte<sup>14</sup>) es la canción de Bocanegra. Méndez Pelayo la califica como “obra no despreciable, así por la fluidez de los versos como

<sup>11</sup> BERISTÁIN, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, Claustro de Sor Juana UNAM, México, 1980, t. 1, pp. 201-202.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>13</sup> MÉNDEZ PLANCARTE, *Décimas. . .*, p. 94. Según MEDINA, *La imprenta en México*, UNAM, México, 1989, t. 5, p. 82, la impresión de 1755 debió ser la primera; COLOMBÍ, “La Canción famosa. . .”, p. 216, piensa lo mismo. Sin embargo MÉNDEZ PLANCARTE afirma tener en su poder: “en impreso rarísimo” la canción de Arriola con la siguiente portada: “Canción famosa a un Desengaño por el M. R. P. Juan de Arriola, de la Sagrada Compañía de Jesús//Reimpresión en Méjico, en la Imprenta de la Biblioteca, del Lic. D. Joseph Jáuregui, Calle de San Bernardo, año de 1724” (p. 94). También se tiene noticia de las reimpresiones de 1755, de 1762 (A. BACKER, *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus* Bibliothèque S. J. Collège Philosophique et Théologique, Louvain, 1890, t. 1 p. 586), de 1767, de 1776 (MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 68) y de 1782 (con signada por Beristáin y Medina).

<sup>14</sup> MÉNDEZ PLANCARTE, *Décimas. . .*, p. 94.

por la delicadeza del sentido místico"<sup>15</sup>; Jiménez Rueda afirma que "no carece de noble lirismo y de suave inspiración"<sup>16</sup> y consigna a Arriola sólo como uno de los tantos imitadores; Vigil la recomienda "por la unidad y el desarrollo de su estructura y por la naturalidad del estilo, no obstante algunos lunares gongorinos" y de sus imitaciones dice que "quedaron muy inferiores a su modelo"<sup>17</sup>. Un ejemplo más, González Peña sólo salva de la "cartera de versificadores gongorinos" a Bocanegra, y a éste lo libra del olvido su "Canción alegórica al desengaño", Arriola ni siquiera aparece en la lista de los imitadores<sup>18</sup>. Méndez Plancarte, al contrario, parece tenerle más aprecio a la canción de Arriola, aunque afirma que la de Bocanegra no deslucе frente a sus modelos, le encuentra defectos como la "conceptista minuciosidad", sus "rúspidas sinéresis y «traquidos» disonantes" y su poca naturalidad<sup>19</sup>.

Con todo, las dos canciones tienen mucho en común. Mientras los modelos españoles eran canciones de estancias fijas (ABCABCCDDEEFF), las novohispanas adoptan la forma del ovillejo: "silva escrita total o casi totalmente en pareados y con distribución libre de endecasílabos y heptasílabos"<sup>20</sup>; las dos introducen la novedad de una tirada de versos octosílabos —no muy regulares— que calca formal y temáticamente el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*<sup>21</sup>. Además, comparten la radicalización de

<sup>15</sup> MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 68.

<sup>16</sup> J. JIMÉNEZ RUEDA, *Historia de la literatura mexicana*, Eds. Botas, México, 1942, p. 70. Además cita la canción con el título de "Canción famosa a la vista de un desengaño"; ignoro cuándo se le añadió el adjetivo "famosa"; también J. M. VIGIL, *Reseña histórica de la literatura mexicana*, s.e., s.a., p. 209, la menciona con ese título. Beristáin y Méndez Plancarte la citan sin el adjetivo. Otros como C. GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la literatura mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928, p. 169, y MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 68, aluden a ella como "Canción alegórica". En la reimpresión de 1755, que se encuentra en el Archivo de Condumex, aparece con el siguiente título: "Canción famosa por el M. R. Padre Matías de Bocanegra...". En tanto que la "Canción" del P. Arriola en todas sus reimpresiones tiene como título "Canción famosa a un desengaño", aunque hay un dato curioso: BACKER, *op. cit.*, p. 586, dice que "Sur le mot *amorosa* de mon exemplaire [1767] on a collé le mot imprimé *famosa*". MEDINA, *op. cit.*, t. 5, p. 82, anota "La palabra «famosa» pegada en papel impreso aparte".

<sup>17</sup> VIGIL, *op. cit.*, p. 213.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ PEÑA, *op. cit.*, p. 160.

<sup>19</sup> MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos*, t. 1, p. li.

<sup>20</sup> A. ALATORRE, "Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*", en *HEA*, p. 28.

<sup>21</sup> De acuerdo con E. CARILLA, "La lírica hispanoamericana colonial", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1982, t. 1, p. 286,

las formas gongorinas: abundan los hipérbatos latinizantes, choca la excesiva ornamentación mitológica y la profusión de metáforas y lugares comunes. Finalmente, las dos canciones son un buen ejemplo de “la aplicación paciente del ingenio a meros ejercicios retóricos; ejercicios que, por lo demás, cuadraban con las disciplinas intelectuales con que los ingenios mexicanos se formaban, cifradas en el desarrollo de la facultad verbalizante al amparo de la dialéctica”<sup>22</sup>. Esto es, no es sólo un prurito estético lo que motiva la imitación del modelo, sino también la concepción de la poesía como ejercicio verbal y como medio para transmitir una determinada enseñanza; el artificio formal, el atractivo poético, responden, además de a una prueba de ingenio, a la pretensión de convencer y el convencimiento podía resultar tanto más efectivo mientras más llamativa y brillante fuera la forma.

Las canciones de Bocanegra y de Arriola tienen el mismo tema: la excelencia de la vida religiosa sobre la del laico. Las dos toman su lenguaje, como sucede en la “Imitación” de fray Luis, de la tradición poética amorosa; en Arriola el contenido erótico es más evidente pues su protagonista es un “galán” enamorado, mientras que en Bocanegra es un religioso que se debate entre la vida del claustro y la del siglo. Las dos se separan de los modelos españoles —separación iniciada por Bocanegra— al eliminar la identificación entre el yo lírico y el personaje en conflicto, el “yo” se limita a “contar” lo que sucede al protagonista, lo que piensa, lo que dice. De esta manera, los poetas novohispanos establecen cierta distancia entre la primera persona y el personaje atribulado, recurso que refuerza el didactismo de las canciones.

Los inicios de los dos poemas son parecidos: “Una tarde en que Mayo/de competencias quiso hacer ensayo” (Boc.), “Una apacible tarde,/en que hizo Abril de su matiz alarde” (Arr.). Desde los primeros versos las canciones se inscriben dentro del discurso amoroso tradicional que tipifica los meses primaverales como tiempo de gozo y regocijo amoroso. Junto a la estación aparece también el espacio idílico tópico: el prado. Hasta este punto, las dos canciones siguen líneas paralelas y las dos parecen tener que ver con una cuestión de amor. Con todo, ya en la primera parte del poema de Arriola hay una desviación importante en la estrategia de la argumentación: Bocanegra dilata la explicación del conflic-

---

el influjo de Calderón en la lírica de la época se manifestó principalmente en “las reiteradas imitaciones de monólogos famosos”.

<sup>22</sup> GONZÁLEZ PEÑA, *op. cit.*, p. 153.



to, Arriola no. Bocanegra se extiende en la presentación del prado, de sus flores, su monte, su fuente cristalina, en lo que parece sólo un exceso impertinente, un ejercicio virtuoso, en el cual, sin embargo, incluye ciertas menciones simbólicas que anuncian el conflicto: el sol como "despeñado Faetonte", la fuente como "Ícaro de nieve" que cae por el monte. He aquí los motivos clásicos de la caída. Versos más adelante Bocanegra recoge los detalles decorativos y les restituye su capacidad alegórica al relacionarlos con la crisis moral del protagonista: un religioso "triste", "de miedos abrumado" que sale al prado "por ver si así sosiega/de sus discursos la interior refriega". Aparece el protagonista pero aún no sabemos la causa de su sufrimiento; por el decurso de la "Canción" y por ciertas reminiscencias poéticas (como el "músico jilguero" heredado de la canción "Ufano, alegre...") pareciera tratarse de un desengaño amoroso. Bocanegra no tiene prisa en aclararlo y después de presentar al religioso, se detiene a describir el poder seductor del canto del jilguero, superior al de otros míticos cantantes: a Tracio que "a las fieras suspendía", a Anfión "que a las piedras daba movimiento", a Arión que "a los ariscos peces enlazaba". La extensión de este pasaje no tiene que ver con una mera afectación poética, está justificada en el hecho de que gran parte de la intencionalidad y del énfasis del poema están depositados en el jilguero y sus cantos de amor —como en Arriola lo estarán en la rosa: el ave es el símbolo clave para que funcione la alegoría. En un primer momento, representa la libertad y felicidad que el religioso ansía, después, su suerte tendrá un valor ejemplar.

Por su parte, Arriola no se demora en la presentación del conflicto. Desde los primeros versos aparece el personaje y se especifica su pena. Se trata de un "triste" galán, atribulado por cuestiones de amor, que busca en el prado remedio a sus penas. En apóstrofe lírico, se dirige a la "inhumana homicida" reprochándole su desdén:

Con un desdén esquivo,  
venenoso alimento de que vivo,  
blasonando de fiera,  
con esta esquivia condición severa,  
por no dar tu deidad, de humana indicio,  
desechas de mi amor el sacrificio.

El reproche evidencia lo que el poema condena: la *religio amoris*.

que fray Luis había sugerido en la metáfora de la “casa real”. Así, pronto nos enteramos que el conflicto tiene que ver con un desengaño amoroso, con lo que la gravedad del dilema ético que acongoja al religioso de Bocanegra se diluye un poco en la restricción del problema “existencial” de la libertad a la desaprobación de la idolatría del amante y a la constatación de que el amor humano no dura. Hay también una alegoría pero más esquemática y didácticamente expuesta: 1) quien deposita su voluntad en cosas terrenales no puede acceder al cielo pues su “prisión” terrena se lo impide: “. . ./mas como en la refriega/del interior cuidado, en que se anega,/nunca la pena en sus rigores calma,/jamás le dexa con sossiego el alma”; 2) el apego a lo terrenal es vano por efímero:

Quién previniendo acasos,  
cuando alegre gozaba de tus brazos,  
me hubiera dicho entonces,  
que los jaspes, los mármoles, y bronces,  
que de firmes blasonan,  
y aun de firmeza Reyes se coronan,  
havían de caer en breve,  
ruyna feliz en movimiento leve?

Ahora sí, para la exposición de esta enseñanza, Arriola se detiene largamente en la descripción del prado, ya que éste reúne todo lo que de seductor, engañoso y finito tiene el amor humano. Aunque más convencional y afectada que el pasaje del jilguero de Bocanegra, esta extensión poética tiene también su razón de ser.

Después de sus respectivos paréntesis —Bocanegra entretenido con el ave, Arriola con el jardín—, las dos canciones llegan a un pasaje en el cual el personaje increpa a la naturaleza con reclamos de procedencia calderoniana. En Bocanegra, el religioso se dirige al jilguero reforzando su queja por medio de la antítesis yo-tú: “yo peno, tu ríes,/yo me quebranto cuando tú te engríes [. . .] porque tengo en esposas/la libertad, Jilguero, que tú gozas”. Muy parecido es el reclamo del galán enamorado: “qué bien estáis mostrando [arroyo, aves, flores],/vosotras riendo, quando yo llorando!/que vivíais muy ajenas/del inmenso diluvio de mis penas”. Aunque formalmente parecidos, cada reclamo enfatiza un concepto diferente (para llegar a idéntica enseñanza moral). El religioso ansía libertad: “nace el Arroyo” y busca su libertad “hecho pedazos”, la rosa rompe “la trinchera espinosa/por salir a campar la más hermosa”; esa libertad significa para él abando-

nar la vida religiosa: "de qué me asusta el miedo/si en el siglo también salvarme puedo". El enamorado, en cambio, desea paz y sosiego. Uno quiere la libertad del siglo y el que vive en el siglo quiere liberarse de su prisión de amor. A la luz de sus respectivas situaciones, cada uno interpreta los motivos del jardín: el religioso los ve como símbolo de libertad

Cielos, ¿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?

El enamorado en parte también envidia su libertad, pero entendida ésta como el no estar preso en "cárcel de amor". El recurso de la pregunta retórica "¿por qué ellos si y yo no?" proviene de Calderón, pero se trata únicamente del recurso pues el reclamo carece del sentido existencial debatido en el monólogo de Segismundo<sup>23</sup>. Estos lamentos tienen la finalidad de anunciarnos que el religioso está en peligro de sucumbir ante la tentación de libertad a que invita el jardín, y el enamorado, ante la eterna seducción del amor humano. Se avisa la "caída" pero en ninguna de las dos canciones se realiza porque justo después de sus reclamos y de la pronunciación de sus votos fatales sobreviene la revelación salvadora: el religioso es testigo de la fiereza con que un neblí, "de garras bien armado", acaba con la vida y el canto del jilguero "dejando con su muerte tan funesta/de mil asombros llena la floresta". En el caso de Arriola, la noche desengaña al galán revelándole que todo es efímero: la paradigmática belleza de la rosa "marchitó su lozanía,/dexando sepultados sus verdores/er un oscuro túmulo de horrores". En Bocanegra la lograda y plástica descripción del ataque del neblí lleva la alegoría a su momento climático. En Arriola es la antítesis retórica: la noche permite al galán "ver" la realidad. Los signos resultan providenciales y salvan a estos dos Ícaros en ciernes.

A la revelación sigue un pasaje original en relación con los modelos peninsulares: la parte romanceada. Para la "predicación" con que se remata la fábula los poetas abandonan el ovillejo y recurren al romance; en el momento de resumir la enseñanza y de

<sup>23</sup> Cf. *supra*, n. 21.

aclarar la alegoría adoptan la forma métrica tradicional<sup>24</sup>, tal vez para asegurar la eficacia de la recepción. En el romance aquellos que eran atributos positivos, ahora a la luz de la revelación se tornan negativos: la ansiada libertad es más bien un enorme riesgo “y si del mar las anchuras/libre no midiera el Pece,/tampoco incauto perdiera/la libertad en las redes”; el esplendor y goce terrenales son nada pues “el nacer y el espirar/vino a ser a un tiempo mismo”. Así, el jilguero y la rosa, símbolos esenciales, adquieren al final su verdadero valor ejemplar: “En un difunto Jilguero/tus desengaños advierte,/pues te engañó su vida,/desengáñete su muerte”; estos versos son casi textuales en Arriola: “En una difunta Rosa/tus desengaños has visto;/desengáñete su fin,/pues te engañó su principio”. El contraste entre la llaneza de la parte romanceada y el lenguaje florido del resto del poema no hace sino subrayar el carácter didáctico de las canciones y enfatizar la preocupación de los poetas jesuitas por evitar “malos entendidos”, como si temieran que el lector se perdiera en los vericuetos del discurso gongorino y equivocara la enseñanza. Después de esta aclaración, en la última estrofa, los dos poemas vuelven al ovillejo, se abandona el tono de sermón para dar nuevamente voz a los protagonistas, quienes en sus conclusiones muestran que el proceso de desengaño ha culminado.

Aunque los mensajes de las dos canciones son muy parecidos y proponen esencialmente lo mismo (renunciar al mundo para salvarse), hay diferencias en las propuestas. En la canción de Bocanegra sí hay un dilema entre el mundo y la vida religiosa, en Arriola es el desengaño lo que lleva al galán a renunciar al mundo; el religioso opta por la vida del claustro no por convicción sino como un mal menor, mientras que el galán renuncia convencido de la verdad que le ha sido revelada. La conclusión del religioso aparentemente es tibia: “Que si preso me gano,/de voluntad a la prisión me allano;/y si libre me pierdo,/no quiero libertad tan sin acuerdo”. El galán es más contundente:

renuncio al ciego amor, que aprecia el Mundo;  
mas si de amor peligro en dulce calma,  
no quiero amor con pérdida del alma,  
porque es grande locura,  
idolatrar belleza que no dura.

<sup>24</sup> Colombí piensa que el cambio de metro pudiera ser también influjo de Calderón. Cf. COLOMBÍ, “El poema del padre Matías de Bocanegra. Trayectoria de una imitación”, *Th*, 36 (1981), p. 39.

Creo que esta diferencia obedece a un hecho que caracteriza a esta serie de imitaciones: el énfasis cada vez mayor en el aspecto ejemplar y la exposición cada vez más obvia del mensaje. Arriola simplifica la cuestión y la deposita en dos polos muy concretos, uno negativo y otro positivo: el amor humano y el divino. De esta manera propone sin mayor argumentación "existencial" una "verdad" sencilla e incuestionable: "es grande locura/idolstrar belleza que no dura". En Bocanegra la cosa no es tan simple: de un lado está el mundo con su libertad, sus placeres y sus riesgos, del otro, está la vida del claustro que aprisiona voluntad y albedrío pero que da cierta libertad y seguridad espirituales. La antítesis mundo/claustro no es tan maniquea pues Bocanegra no propone la vida religiosa como un estado espiritual privilegiado ni como una opción infinitamente superior a la profana. En este sentido, la propuesta puede ser poco ortodoxa y no muy piadosa, pero no "pedestre"<sup>25</sup>. Quizá tras el dilema del religioso esté, además del debate mundo/claustro, el conflicto que implica la elección de un estado que es para toda la vida.

Lo que intriga de estas dos canciones es por qué, después de un siglo, el poema de Bocanegra seguía conservando su atractivo poético y su verdad seguía vigente. ¿Por qué a casi un siglo de distancia, a Arriola se le ocurrió imitar esta canción? Por un lado, está el hecho de que el poema de Bocanegra fue un modelo siempre presente, reimpresso varias veces a lo largo del siglo XVIII (la reimpresión más antigua —consignada— es la de 1755 y la última es de 1782). Entre otros factores, este éxito editorial tiene su origen en una poética de cuño clásico que privilegia la imitación como *modus operandi*, y que el neoclasicismo restauró en su interpretación más limitante: "analogía con los grandes", sin alentar la creación individual<sup>26</sup>. Las preocupaciones esenciales de la preceptiva del siglo XVIII eran la "utilidad" y la "pertinencia": el poema además de ser ingenioso y bello debía ser moralmente provechoso; dentro de este marco la canción de Bocanegra resultaba de renovada vigencia pues conjugaba atractivo poético y ejemplaridad. A este hecho podría añadirse el tipo de formación literaria que recibían los clérigos; era común que participaran en certámenes literarios organizados al interior de las órdenes o fuera de ellas. No es improbable que uno de los tantos temas de certamen haya sido la imitación de la tan famosa "Canción" del P.

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

<sup>26</sup> Véase N. GLENDINNING, "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII" *RFE*, 44 (1961), 323-349.

Bocanegra<sup>27</sup>. Finalmente, quizá no sea tan aventurado relacionar la imitación de Arriola con la difusión de las ideas del racionalismo ilustrado en la Nueva España, éstas y su espíritu libertino y ateo amenazaban con confundir a las conciencias religiosas de la época. De ahí la necesidad de un repaso, “deleitoso” pero eficaz, de las auténticas “verdades”.

Con todo, quizá el éxito de la “Canción” esté en ella misma, en el atractivo de su discurso, que conjuga la profusión metafórica, el temido y apreciadísimo “gongorismo”, con la ligereza de romance y la exhortación de la prédica. Esto en cuanto al hecho literario en sí, pero no hay que dejar de lado que por mucho tiempo, para los espíritus religiosos del momento, la “verdad” que proponían las canciones siguió siendo vigente.

#### LAS IMITACIONES DE LOS LAICOS

La canción de Arriola fue también un éxito editorial (cinco reimpressiones —conocidas— de 1724 a 1782) y fue el modelo directo de los tres imitadores laicos: Colón Machado, Valdés y Munguía, y Ochoa y Arín, cuyas canciones ya están muy alejadas de los dos antecedentes españoles. Las tres canciones utilizan la misma forma métrica: ovillejos de versos irregulares, con un pasaje en romance. Las tres siguen exactamente el mismo esquema de Bocanegra y Arriola: 1) una introducción en la que se presenta el escenario (el prado), otra vez con una función simbólica y resaltando sus elementos fundamentales (flores, aves, arroyo); 2) la queja del enamorado que envidia la felicidad y libertad de lo que contempla pues él está preso de un amor; 3) la llegada de la noche con su milagrosa revelación; 4) la reflexión romanceada del protagonista; 5) vuelta al ovillejo y moraleja. La primera diferencia notable en las refundiciones de los laicos es su incompreensión o voluntario alejamiento del discurso petrarquista; utilizan sus tópicos y motivos pero eliminan un elemento esencial, el que constituía en los modelos el fundamento para la desaprobación del amor profano, desde fray Luis hasta Arriola: la *religio amoris*. No sé si esta pérdida tenga que ver con una reelaboración temática o simplemente sea el resultado de una calca artificiosa poco afortunada.

<sup>27</sup> G. DECORME cuenta que un ejercicio común en la formación literaria de los jesuitas era preparar un sermón o panegírico para la hora del refectorio conforme al autor visto en clase, y “con prevención de una sola semana” (*La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial*, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, México, 1941, p. 136).

Me inclino por la segunda opción, pero no puedo dejar de lado que la cada vez más enfática intención religiosa (casi proselitista) pudo provocar ese cambio: no sólo el amor idólatra es condenable porque en su idolatría desplaza a quien debe ser el único centro de la devoción humana, sino cualquier otro "cuidado" que distraiga al espíritu del más sublime amor de Dios.

En la canción de Colón Machado<sup>28</sup>, el protagonista es un "fino amante" que "ciego y desesperado" (como el religioso de Bocanegra), "confuso y vacilante", se dirige al prado "a desechar de amor un cruel cuidado". En este caso no es el abandono lo que provoca el mal de amor sino la ausencia de la amada. Como en todas las canciones, el amante se queja ante flores, aves, arroyo, y envidia su suerte; llega la noche y entonces es testigo de la ya clásica destrucción del jardín: la rosa "perdiendo su ternura", se sepulta en "bóveda marchita", el arroyuelo pierde "su transparente vida, hecho pedazos en cárzeles de yelo", etc. Ante el espectáculo, el enamorado reflexiona: "Y así, pues el desengaño/tan claro se representa,/en Rosa, en Ave, y Arroyo/de tu frenesí escarmienta" y llega a la misma conclusión del protagonista de Arriola: es grande locura "idolatrar belleza que no dura".

Como puede apreciarse, la intención de seguir al modelo (Arriola) lo más fielmente posible es evidente, seguimiento aconsejado por una poética que prescribe la identificación del modelo como medio para otorgar autoridad al texto. Claro que Colón Machado introduce elementos de su cosecha como "el amigo", "fiel testigo" de los pesares del enamorado y su sustento moral; con todo, creo que las partes "nuevas" no son más que extensiones ornamentales, con las cuales el poeta no pretende innovar en el tratamiento del tema, y si hay una desviación temática, ésta es resultado de una recreación fallida y no de una innovación consciente y buscada. Por ejemplo, la queja del amante, a pesar de que la inserción de la canción en un determinado tipo de discurso amoroso lo explica, está algo fuera de tono y no justifica la radicalidad de la decisión final: el enamorado no ha sufrido ni un abandono ni una traición, ¿una ausencia temporal lo orilló a renunciar al mundo? Pareciera que Colón Machado acumula elementos sin lograr cohesionarlos poética y lógicamente, conserva el tono exaltado y la conclusión del modelo imitado, pero sin el sustento

<sup>28</sup> "Vecino a lo menos de la N. E. si acaso no fue natural de ella. Escribió *Canción a un Desengaño*. Imp. varias veces en Méjico y Puebla" (BERISTÁIN, *op. cit.*, t. 1, p. 368). MEDINA, *op. cit.*, t. 5, p. 527, cita una reimpresión hecha en México, sin año.

temático y didáctico que tenían en la canción de Arriola: en ésta la desmesura justifica la desaprobación de la idolatría del amante y la conclusión es el resultado de un proceso de desengaño iniciado por la traición de la dama.

En la canción de Valdés y Munguía<sup>29</sup> es un “noble Ciudadano” quien, rabioso de celos, se dirige al prado en busca de algo de paz. Como Bocanegra al jilguero y Arriola a la rosa, Valdés escoge como símbolo esencial de la felicidad y belleza del jardín a una pareja de tórtolos: “Dábanse cariñosos/los manjares sabrosos/que en los picos tenían,/publicando los dos que se querían”. El galán se queja ante ellos de la felicidad que tienen y que él ha perdido, para lo cual utiliza los mismos argumentos que Arriola: él es una criatura que nació con amor, voluntad y albedrío “. . . en qué ley cabe/que tan triste padezca,/cuando gozáis vosotros/del amor libremente/las cadenas?” También como el amante de la canción de Arriola increpa a los cielos sus “iras siempre adversas” y en el colmo de su rabia les pide mejor su muerte. En eso el cielo se oscurece, el prado marchita su diurna hermosura y un neblí se prepara “a acabar con rigores” la felicidad de la pareja de tórtolos. Testigo de tan cruel destino, el enamorado “vuelve arrepentido/a pedir perdón al Dios Eterno” de una vida de vicios y delitos, de la cual el poema jamás da ni el más leve antecedente. El único “delito” sería que el galán increpa altanero y soberbio a los cielos culpándolos de su mal de amor; pero se trataría de un delito menor, no merecedor de tan radical penitencia. Tal vez el mismo Valdés notó que el castigo era hiperbólico e introdujo aquellos versos en que se habla de un pasado de vicios y delitos, sólo así podemos entender que el “noble Ciudadano” tome la grave decisión de renunciar al mundo. Pero, ¿por qué castigar el amor —otras veces ejemplar— de una pareja de felices esposos?, ¿por qué escoger como símbolo del desengaño el amor conyugal representado en la pareja de tórtolos? Valdés eligió como ejemplo una realidad concreta y cotidiana; quizá para presentar un hecho más cercano al posible receptor, renunció al amor paradigmático de la lírica cortés, tan “ideal”, tan “literario”, como buscando ma-

<sup>29</sup> “Natural de Méjico, y uno de sus mejores y más exactos Impresores, bien instruido en las Bellas Letras” (BERISTÁIN, *op. cit.*, t. 3, p. 246). MEDINA consigna la siguiente reimpresión: “Canción/a la vista feliz de un desengaño/Dipuesta/Por D. Manuel Antonio Val-/dez, y Munguía, Hijo de esta/Nueva España.//Reimpresa en la Imprenta de los Herede-/ros de Doña María de Ribera/Año de 1765” (*op. cit.*, t. 5, pp. 540-541; cita también una reimpresión de 1768). Yo vi la primera.



por eficacia didáctica y, sobre todo, claridad. Ésta puede ser una explicación, avalada por la misma trayectoria del modelo; sin embargo, creo que esta recreación temática también tiene que ver con cierta torpeza poética y con un afán moralizante, en el cual ya se ha diluido el sentido ético de los modelos, exacerbado por el reto de ingenio que implicara aquella tácita competencia.

La imitación de Ochoa y Arín<sup>30</sup> es la que sigue un rumbo más independiente. Su protagonista, un "noble Cortesano", no se dirige al prado cuitado y atribulado, sino "ufano", sin "passión que lo embaraze", haciendo ostentación de su alegría y libertad. El vergel recupera su connotación idílica pues ahí el cortesano se encuentra con la dama. Al encuentro sigue una extensa tirada de versos dedicada a la descripción de la hermosa; Ochoa reúne los motivos de la belleza del jardín y los aplica al retrato de la dama:

Era blanca, y delgada:  
la Rosa desifrada  
estaba en sus mexillas,  
[...]  
su castaño cabello,  
no sabía el mismo Sol, ni por ensayos,  
qual era este cabello, qual sus rayos.

Es curioso que después de fray Luis ésta es la única vez en toda la serie imitativa que vuelve a aparecer el retrato de la dama. No puedo saber si Ochoa tuvo presente aquella estrofa del agustino o si se trata simplemente de una *amplificatio*<sup>31</sup>. Ochoa es, de los tres imitadores laicos, quien lleva a cabo la síntesis más apretada de los lugares comunes de la lírica amorosa; a los tópicos ya "normales" en esta serie imitativa añade el del retrato y el de la declaración de amor en la forma de una petición legal: "Que todo juez

<sup>30</sup> "Natural de México, y buen poeta moral de su parnaso. Escribió *Canción famosa a la vista de un Desengaño* Imp. varias veces en México, y en la Puebla. . ." (BERISTÁIN, *op. cit.*, t. 2, p. 346). MEDINA cita la siguiente reimpression: "*Canción famosa/a la vista feliz/de un desengaño/ Que imitando el assumpto de los MM. RR./PP. Juan de Arriola, y Mathías de Bocanegra, Religiosos de la Compañía de Jesvs./Discurrió/D. Thomás Cayetano Ochoa,/y Arín Natural de la Ciudad de México./Reimpresa en México, en la Imprenta de los/Herederos de Dña. María de Rivera. Calle de/S. Bernardo Año de 1765*" (*op. cit.*, t. 5, p. 535); MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 69, cita una reimpression de 1777 en Puebla; la que yo vi tiene la misma portada que la mencionada por Medina pero sin año.

<sup>31</sup> La estrofa de fray Luis es la siguiente: "De labor peregrina,/una casa

pues condena,/debe no negar los oydos/a el *Reo*, por si su *desea* go/le libera del *Suplicio*. . .” (las cursivas son originales). Estos dos añadidos demuestran que el verdadero reto de los ingenios participantes en aquel “certamen intemporal” fue el lucimiento poético y no tanto la renovación conceptual.

Otra diferencia es que en esta canción la historia de amor culmina en matrimonio; después de los escarceos propios del juego amoroso, los amantes se casan. Viven diez años de feliz y fecundo matrimonio (tres hijos), cuando “de una fiebre voraz” la amada esposa “rindió la vida en manos de la muerte”. La estrategia de cursiva de Ochoa es interesante: se dilata páginas enteras en descripción del prado, de la felicidad primera del cortesano, de su encuentro con la dama, de la belleza de ésta, del juego amoroso, y en unos cuantos versos despacha la exposición de la felicidad conyugal. No es la noche, ni la marchita belleza del vergel que desengaña al cortesano, sino un hecho tan natural pero mucho más cruel: la muerte de su esposa. Realmente resulta extraño que Ochoa haya escogido el matrimonio como símbolo del desengaño (aunque antes lo había hecho Valdés, pero en una forma mediatizada a través de la pareja de tórtolos); la canción, por su origen y lenguaje, se inscribe dentro de la tradición petrarquista en la cual el matrimonio no está de ninguna manera contemplado. Quizá Ochoa pretendiera mayor eficacia didáctica al construir su alegoría a partir de una historia de amor “posible” y cotidiana (con matrimonio, hijos y demás), sin embargo, con este mismo esfuerzo realista elimina lo que en los modelos sustentaba la deslucificación del amor profano: el amor-idolatría. Y todavía es más extraño porque después de este insospechado pasaje, el poema vuelve al tono exaltado y al hilo temático de los otros. El galán, ahora sí triste y atribulado, vuelve al jardín donde iniciara sus amores y se lamenta ante flores, aves, etc., testigos de su felicidad pasada. En eso llega la noche y con ella la ya clásica revelación: el cortesano comprueba que todo es efímero en el siglo y se retira a un convento “como Docto y Prudente/dexando un exemplar/cuando vida singular/bien raro, muy grande, y sin tamaño,/a la vista de un desengaño”. Finalmente, la moraleja es siempre la misma

---

real vi, cual labrada/ninguna fue jamás por sabio moro:/el muro, plata fina; perlas y rubís era la entrada;/la torre, de marfil; el techo, de oro;/riquísimo tesoro/por las claras ventanas descubriría. . .” Por otra parte, este tipo de construcciones arquitectónicas como imagen de la amada es también un tópico de la lírica amorosa (por ejemplo, aquel soneto de Góngora, “De pura honestidad templo sagrado”).

ma, pero creo que en su exageración la antítesis mundo/claustro dejó de ser eficaz: en el poema de Arriola resultaba convincente porque el amor divino se oponía al delirio, a la locura del amante, en la canción de Ochoa no se da esa oposición.

En general esta serie imitativa, de fray Luis a Ochoa, se caracteriza por la pérdida cada vez más evidente de la carga ética, ésta se va reduciendo a la simple y maniquea descalificación de la vida del siglo. Parte importante de la temática de los poemas de fray Luis y de Bocanegra era el conflicto del alma humana entre la vida religiosa y la del mundo; ese conflicto se va desvaneciendo en pro de un énfasis cada vez más chocante en la cuestión didáctico-religiosa. No creo que las diferencias entre las recreaciones de los laicos y sus modelos más inmediatos (Bocanegra y Arriola) obedezcan a una reconceptualización del sentido original de las canciones, sino a la comprensión parcial de sus "mensajes" y al desgaste formal que conlleva la poética de la *imitatio*: el lenguaje poético es cada vez menos eficaz, más afectado y artificial, incapaz de conformar el discurso alegórico que caracterizaba a los modelos. En su afán de superar en ingenio y artificio a sus predecesores y de subrayar la intención ejemplarizante, los versificadores laicos explotaron sus defectos: su monotonía, "su prosaísmo gris y sentimental, o perogrullescamente razonador"<sup>32</sup>.

El modelo (las canciones de Bocanegra y Arriola) fue todo un éxito y conservó por mucho tiempo su atractivo debido a la conjunción armoniosa de poesía y provechosa moralidad; sin embargo, en sus continuadores esa armonía desapareció: la poesía se perdió en la consigna de dar forma y prioridad a la enseñanza moral, y ésta, incomprendida y sin el sustento de un discurso poético seductor y, por lo tanto, convincente, acabó por diluirse en un "mensaje", quizá, demasiado simplificado. No siempre resultaban las cosas como lo esperaban los teóricos de la *imitatio*: el artificio no "enmendó" las "faltas de naturaleza" y la imitación, sin arte, fue insuficiente para "ablandar" un "estilo duro"<sup>33</sup>.

MARTHA LILIA TENORIO  
El Colegio de México

<sup>32</sup> MÉNDEZ PLANCARTE, *Décimas*. . . , p. 95.

<sup>33</sup> Palmireno, preceptista literario del siglo XVI, teórico de la *imitatio*, sostenía que "las faltas de naturaleza con artificio se enmiendan, con arte e imitación el estilo duro se ablanda", *apud* J. A. MARAVALL, *Antiguos y modernos*, Alianza Universidad, Madrid, 1986, p. 307.

