

## Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII

LA historia del teatro colonial se ha enriquecido considerablemente en estos últimos años. Estudiosos de varios países han sacado a luz muy variadas noticias sobre representaciones, autores e intérpretes, y han dado a la imprenta ediciones de obras raras, de manuscritos sólo conocidos del especialista y, en algunos casos, de obras totalmente desconocidas. Muy pocas veces, empero, se ha tenido la fortuna de exhumar una comedia que, a más de completamente ignorada, sea de la antigüedad y del valor literario de la que a continuación daremos a conocer.

Es autor de dicha comedia el padre Matías de Bocanegra (1612-1668), uno de los excepcionales imitadores de Góngora cuya fama no ha sufrido empañó con las vicisitudes del tiempo. No obstante su reputación como uno de los mejores poetas americanos de su época, casi todo cuanto de su vida se sabe es lo que consignó Beristáin en la monumental *Biblioteca hispano americana setentrional*; es decir, que

nació en la Puebla de los Angeles a principios del siglo xvii, y fué uno de los jesuítas de la provincia de México de más vivo ingenio, y de más instrucción en las letras humanas y en las ciencias sagradas y muy estimado de los virreyes y obispos de la Nueva España.<sup>1</sup>

A esos datos sólo se han logrado añadir las fechas de su nacimiento y muerte (1612-1675) y el año en que entró de religioso (1628),<sup>2</sup> así como alguno que otro pormenor sobre sus actividades eclesiásticas como, por ejemplo, su participación en el notorio proceso que la Inquisición siguió a Guillén de Lampart.<sup>3</sup>

Su obra es mejor conocida. Hay noticias de que publicó los siguientes trabajos: *Viaje por tierra y mar del... Marqués de Villena* (1640), *Teatro jerárquico de la luz... que la ciudad de México erigió... al Conde de Salvatierra* (1642), *Sermón a la solemne colocación de la Santa Cruz de piedra... [en la] Iglesia Catedral* (1648), *Sermón de la publicación de la Bula de la Santa Cruzada* (1649), *Relación del Auto general de la fe celebrado... en la muy noble y muy leal ciudad de México... 16 de abril de 1649*, y algunos dictámenes, elogios, aprobaciones y censuras.<sup>4</sup> Los trabajos citados, de escaso interés para el lector moderno, no le darían en la historia de nuestras letras otro sitio que el correspondiente a un oscuro escritor colonial. La obra que le valió inmediata nombradía y que, manteniéndola a través del tiempo, le ha salvado del olvido, es su *Canción a la vista de un desengaño*.

Conviene que puntualicemos la fortuna de esta composición. En los siglos XVII y XVIII circuló en numerosas reimpresiones y fué, además, imitadísima. La más antigua de las imitaciones conocidas es la que hizo en 1652 Bartolomé Fernández Talón. Y a fines del siglo XVIII la emularon, entre otros, el padre Juan de Arriola, Francisco José de Soria, José Manuel Colón Machado, Tomás Cayetano Ochoa y Manuel Valdés, impresor este último de la *Gaceta de México* de 1784 hasta 1807. Estas imitaciones tuvieron, igual que el original, gran difusión, imprimiéndose algunas de ellas varias veces.<sup>5</sup> En los siglos XIX y XX tampoco le ha faltado admiradores. Al contrario, a más de considerarse, por su alto valor antológico, una de las cien mejores poesías líricas mexicanas,<sup>6</sup> ha merecido constantes elogios de la crítica más seria. Así, Pimentel, en 1885, señala su "carácter moral y filosófico..., imágenes graciosas... toques atrevidos... y sentimientos bien expresados."<sup>7</sup> Menéndez y Pelayo, en 1911, la consigna como "obra no despreciable, así por la fluidez de los versos como por la delicadeza del sentido místico."<sup>8</sup> Julio Jiménez Rueda alaba su "noble lirismo y... suave inspiración"<sup>9</sup> y Carlos González Peña, tal vez bordeando ya lo hiperbólico, estima que dicha canción "está muy por encima de cuanto se escribió en su tiempo".<sup>10</sup>

Si la labor en prosa y la obra lírica de Bocanegra son conocidas, su teatro ha estado cubierto por un manto que en vano se ha tratado de rasgar. No hay de él la menor noticia en las bibliografías de

Beristáin y de Medina, ni en la de adiciones a esta última de González de Cossío,<sup>11</sup> ni tampoco en las citadas obras de Pimentel, Menéndez y Pelayo, Jiménez Rueda y González Peña. Es, ya en 1933, cuando Francisco Monterde, en su admirable *Bibliografía del teatro en México*, consigna que el licenciado Francisco Pérez Salazar decía poseer una comedia inédita de Bocanegra.<sup>12</sup> Pero siete años después, en una nota en la *Revista de literatura mexicana*, que dirigía Antonio Castro Leal, se ofrece resarcir al que devolviera el manuscrito "de la comedia en verso de Matías Bocanegra", ya que el manuscrito de Pérez Salazar se había extraviado entre los papeles dejados por Nicolás Rangel, a quien su dueño se lo había prestado.<sup>13</sup> La comedia pasaba, pues, del estado de aserción no comprobada al de documento perdido.

Por otra parte, hacia 1949 halló Jiménez Rueda, entre algunos papeles sin encuadernar conservados en el Archivo General de la Nación, el manuscrito de una pieza a la que faltan las primeras páginas y que, por sus versos finales, se deduce se tituló *Sufrir para merecer*. La circunstancia de que entre aquellos papeles se encontraran versiones de la *Canción a la vista de un desengaño* llevó a pensar al ilustre investigador que dichos papeles probablemente pertenecieran a Bocanegra, y de ahí la posibilidad de atribuir dicha pieza a nuestro autor.<sup>14</sup> Ahora bien, los que conocen con cuanta frecuencia el hallarse copia de una obra entre los manuscritos de un autor ha llevado a erróneas atribuciones,<sup>15</sup> aprobarán el buen juicio demostrado por Jiménez Rueda al no hacer una atribución categórica, muy especialmente en un caso en que, como éste, la base para la adjudicación es haberse hallado junto a la pieza una versión de obra tan copiada y tan imitada como la *Canción a la vista de un desengaño*. Además, la lectura de *Sufrir para merecer* deja la fuerte impresión de que es obra posterior al siglo XVII. Y si se la compara con lo que aquí se ha de citar de la comedia aparecida bajo el nombre de Bocanegra, se llegará al convencimiento de que difícilmente pudo ser autor de aquélla el sabio jesuita mexicano.<sup>16</sup>

Es, pues, la ignorada pieza que ahora damos a conocer la única que hasta el presente se ha hallado de Bocanegra. Se titula *Comedia de San Francisco de Borja* y fué impresa en México, bajo el nombre de su autor, en 1641. Su existencia, empero, ha pasado inadvertida debido a un singular problema bibliográfico. Ya hemos

indicado que en 1640 publicó Bocanegra una obra cuyo título completo es el siguiente:

*Viaje de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra, que hizo el Excellentissimo señor Marques de Villena mi señor, yendo por Virrey, y Capitan General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordoñez: su almirante Iuan de Campos. Dirigido a don Ioseph Lopez Pacheco, Conde de Santistevan de Gormaz mi señor. Con licencia del Excellentissimo Señor Virrey desta Nueva España. Impresso en Mexico: En la Imprenta de Iuan Ruyz. Año de 1640.*<sup>17</sup>

Pero lo que escapó a las diligentes búsquedas de Medina y otros bibliógrafos fué que se hizo una nueva edición de dicha obra al año siguiente, y que ésta difiere considerablemente de la primera. El título de esta otra edición es como sigue:

*Viage por tierra, y mar del excellentissimo señor don Diego Lopez Pacheco i Bobadilla, Marques de Villena, i Moia, y Duque de Escalona, &c. Aplausos, y festejos a sv venida por Virrei desta Nueva España. Al excellentissimo señor don Gaspar de Guzman, Conde Duque de Olivares, Duque de San Lucar la Maior, &c. Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de Iesus.*

La portada carece de pie de imprenta. Pero aparecen consignados el nombre del impresor y la fecha de publicación en el colofón. Dice el colofón:

*En México, en la Imprenta de Francisco Robledo, impressor del Secreto Officio: Por Iuan Fernández de Escobar. Año de 1641.*

De esta edición, que consta de 90 hojas numeradas, ocupa la comedia el espacio comprendido de la hoja 53, recto, a la 83 verso. Continúa en la 84 una descripción de la representación y las coplas del tocotín que se cantaron como fin de fiesta. Y se encabeza dicha comedia, en la 53, de manera que no queda el más ligero asomo de duda de la paternidad de la obra. Dice textualmente:

*Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excellentissimo señor Marqués de Villena, Virrei desta Nueva España. Compuesta por el padre Mathías de Bocanegra, de la Compañía de Iesus.*

Resuelto el problema bibliográfico, pasemos a considerar la comedia misma, y empecemos puntualizando su propósito y contenido. Se trata de una comedia hagiográfica que representaron los alumnos del Colegio de San Pedro y San Pablo, en ocasión de la visita del referido virrey al plantel de la compañía. Sabido, además, que San Francisco de Borja (1510-1572), tercer general de la orden ignaciana, fué, antes de abrazar el estado religioso, Duque de Gandía, grande de España y Virrey de Cataluña, se verá cuán apropiados resultan los versos del romance con que, al terminar la pieza, se resume y dedica el festejo:

*Compañía.* . . . . .

Si el Duque de Gandía,  
huyendo de los faustos  
del mundo, le ha acogido  
debajo de mi manto,  
su lustre se ennoblece,  
y con él me honro tanto,  
que son mis pequeñeces,  
con él, blasones sacros.  
Si desde España Borja  
a México ha enviado  
mis hijos, a él le debe  
la gloria de gozarlos.  
Y porque a Borja estimo  
con tan estrechos lazos  
de amor, su conversión  
a un príncipe consagro,  
que en México ha querido  
dar honra a mis teatros.  
A un duque le dedico  
de un duque los extraños  
prodigios, que en España  
viven tan admirados.  
Con un grande he querido,  
hoy, grande, celebraros,  
y que un virrey a otro  
ofrezca mis aplausos.  
Si en este reino todos  
su amor os han mostrado,  
mi amor os muestro yo  
con cuanto soy y valgo.  
Séais tan bienvenido  
cual fuisteis deseado,

por sol que al Nuevo Mundo  
 difunde nuevos rayos.  
 Recibid mis deseos,  
 las faltas perdonando,  
 y aquí dan fin de Borja  
 los nobles desengaños.

Cumplimentar al Virrey es, pues, el propósito inmediato de la comedia. Y evocar los nobles desengaños de Borja, ante la inexorable visita de la muerte, su tema central. Es el mismo tema, por tanto, que ocasiona las meditaciones del religioso en la *Canción a la vista de un desengaño*.<sup>18</sup>

La estructura de la pieza sigue el patrón, establecido por Lope y sus continuadores, de combinar en las comedias de santos elementos históricos con lances imaginados. En esta comedia tenemos, pues, una serie de episodios de indudable historicidad, interrumpidos por los inventados avances amorosos de dos damas, Belisa y Flora, enamoradas ambas del apuesto Duque, y burladas por las tretas del gracioso, Sansón. Que Belisa represente la Hermosura, Flora la Vanidad, y que aparezca momentáneamente la Virtud, para anunciarles que no tendrán éxito, son sólo un ligero velo alegórico que no impide que las dos damas sean muy de carne y hueso, y que una de ellas, en su deseo de acercarse al Duque, llegue a disfrazarse de paje y dé con ello ocasión a una típica escena de comedia de enredo. Y el gracioso, Sansón, sabihondo a veces, a veces pusilánime, pero siempre ingenioso y locuaz, viene a suplir la vena humorística en muchas de las escenas añadidas al tejido hagiográfico.<sup>19</sup>

Un resumen del argumento vendrá a perfilar la manera en que se entremezclan los planos y, a la vez, nos servirá para sustentar algunas consideraciones que hemos de hacer más adelante.

El acto primero se abre con una escena de caza. Dialogan el Duque de Gandía y su lacayo, Sansón, en diáfanas redondillas en las cuales quedan evidenciadas la nobleza de ánimo del señor y la actitud apicarada del criado. Sale entonces otro de los cazadores, Carlos V, y el diálogo se eleva a consideraciones de alto gobierno, pensamientos que Sansón comenta acentuando el lado jovial. Vanse éstos y sale a escena la Emperatriz, con doña Leonor de Castro, esposa de Borja, y nárrale la Emperatriz el sueño que presagia su próxima muerte. Reúnense ambos grupos. Carlos Quinto concede

a su fiel vasallo honores y títulos, haciéndolo Marqués de Lombay, Comendador de Santiago, Caballerizo Mayor de la Emperatriz y Virrey de Cataluña. Y termina la escena en un clima ominoso al confesar la Reina su creciente malestar. Se interrumpe aquí la acción principal con la salida de Belisa y Flora, que lamentan los desdenes de Borja y declaman retóricas resoluciones de rendirle, y de la Virtud, que las conmina a desistir. Sigue una serie de escenas cortas en que se entretejen los avances de Belisa y Flora con el rápido proceso de la enfermedad de la Emperatriz. Y llegado el fatal desenlace, incumbe a Borja dar la noticia del fallecimiento al Rey. Carlos la recibe con profunda resignación y comisiona al Duque para que conduzca el cadáver a Granada. Nueva interrupción de Belisa y Flora, en una escena de billetes amorosos cambiados por Sansón, que sirve en parte como descanso dramático a las escenas culminantes del acto: la entrega de los despojos mortales de la Emperatriz, horriblemente descompuestos, la violenta impresión que esto causa al Duque, y su determinación de buscar refugio en la vida religiosa.

En el acto segundo se esboza la actuación de Borja como Virrey de Cataluña, intercalando la historia de Rocafort, jefe de bandoleros a quien el Duque apresa y condena, y mezclando varias escenas cómicas en que descuellan Sansón, disfrazado de mujer, y Belisa, disfrazada de paje. Al final del acto llega un emisario con permiso de Carlos V para que Borja se retire a Gandía. De nuevo reitera éste su determinación de alejarse del "mundo y sus ambiciones" si sobrevive a su esposa, y se concluye el acto con el anticipo de la muerte de Leonor de Castro.

En el tercer acto, viudo ya el Duque, decide profesar en la Compañía de Jesús, y va a Roma a poner su vida a las órdenes de San Ignacio. Carlos V, deseoso también de abandonar el mundo y sus engaños, comunica a su hijo Felipe la impostergable decisión de retirarse a Yuste. Llega don Gaspar de Villalón con pliegos de Borja para Su Majestad en los que impetra licencia para entrar de religioso. Concedida ésta, comienza el santo su noviciado en Oñate, en compañía de su hijo Juan y el inseparable Sansón. Últimas intervenciones de Flora y Belisa, a quienes Sansón desengaña explicándoles la burla de los billetes trocados. Y trenzadas con esas cómicas escenas, otras en que Borja, con humildad y devoción ejemplares, realiza bajos quehaceres y se sobrepone a la tentación de

aspirar a la mitra pontificia. En la escena final, un ángel congratula a la Compañía y anuncia la futura actuación del santo, y ésta, agradecida, acepta los parabienes y dedica la comedia al Virrey visitante.

De los tres actos de esta comedia, es el primero el que nos parece de más limpia dramaticidad y más feliz expresión poética, especialmente las escenas relacionadas con la muerte de la Emperatriz. Por ejemplo, al recibir Carlos la infausta nueva, expresa su resignación en la tersa sobriedad de estos versos:

Llevó Dios lo que era suyo,  
su voluntad obedezco:  
Dios la dió, Dios la quitó;  
a su querer me sujeto.  
(Acto I, versos 752-755.)

Y, cuando en el pisodio del acto de la entrega del cadáver de la Emperatriz, aparece éste horriblemente descompuesto, exclama el Arzobispo:

¡Qué materia hay aquí de un desengaño!

Y Borja, profundamente conmovido por la escena que cambiaría el rumbo de su vida:

¡Que aquí paró tan verde primavera!  
No más servir señor que se me muera.  
Herido estoy, mi Dios, y arrepentido  
de lo mal que he vivido.  
¡Oh, quién naciera agora  
para no malograr sólo una hora!  
¡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 para la pompa lisonjera!  
No más servir señor que se me muera.  
(I, 1108-1119.)

E idos todos, queda Borja solo dando expresión a sus meditaciones —verdadera *meditatio mortis*— en estas décimas con que termina el acto:

Imperios, ¿en qué estribáis?  
Tronos, ¿sobre qué os tenéis?



Majestad, ¿de qué pendéis?  
Grandezas, ¿a qué aspiráis?  
¿De qué sirve que creais  
la pompa que el mundo admira  
si tan fácilmente expira  
el trono y la majestad?  
Sólo la muerte es verdad  
que lo demás es mentira.

Hermosura, ¿qué te has hecho?  
Beldad, ¿dónde te escondiste?  
Salud, ¿cómo te perdiste?  
Vida, ¿cómo te has deshecho?  
Lozanía, ¿qué provecho  
conserva su 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 locura es, qué locura  
la de los necios engaños,  
si los más floridos años  
dan en una sepultura?  
Girasol, ¿cuánto te dura  
beberte del sol el rayo,  
si llega un mortal desmayo  
cuando se ausenta su coche,  
y acaba sola una noche  
los lucimientos de un mayo?

¿Qué importa que de tus galas,  
oh pajarilo, 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 interrumpes sólo un trueno  
la presunción con que vuelas?

Arroyuelo, ¿a dónde vas?  
¿Donde 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.

Pues si a girasol aspiro,  
¿cómo no temo una helada?  
Si soy ave remontada,  
¿cómo no recelo un tiro?  
Si dulce arroyo me miro,  
¿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?

(I, 1124-1183.)

Fácil es percibir en estas bellas décimas recolectivas el influjo formal del soliloquio de Segismundo en la primera jornada de *La vida es sueño*, cuya primera edición es de 1636. Pero ese influjo no basta para explicar la delicada factura, la densidad de pensamiento y el tono casi bíblico de este otro lírico soliloquio. Además, se reconocerá inmediatamente la identidad esencial entre ellas y la *Canción a la vista de un desengaño*. La insospechada celeridad con que la Muerte, tocando con su ala helada la fresca belleza de la Emperatriz, da tema al desengaño del Duque, es la misma con que un halcón, acallando para siempre el libre canto de un jilguerillo, desengaña al religioso de la *Canción*. ¿No habrá sido, entonces, el antológico poema una reelaboración del fin del acto primero de la comedia? <sup>20</sup>

Citemos, para tener más cabal idea de la pieza, pasajes de índole diferente. Véanse, en los dos que siguen, reflejos del humorismo apicarado y sabihondo del gracioso, en contraste con la noble gravedad del protagonista. Sansón, en la escena de la caza, se burla de tanto ajeteo por ir detrás de una simple grulla, y se entabla el siguiente diálogo:

*Sansón.* Sin salir pie de tu casa,  
hay en los naipes halcones  
que te cacen mil doblones  
con solamente una basa.

*Borja.* No, que perder no es prudencia,  
del juego entre la inquietud,  
con el tiempo la quietud  
y el dinero y la conciencia.

*Sansón.* Enamora.

*Borja.* No es valor  
por sola una liviandad  
sujetar la voluntad  
a esclavitudes de amor.

*Sansón.* Pues ¿para qué te casaste,  
o, por huir tanto daño,  
por qué no fuiste ermitaño  
o religioso te entraste?

*Borja.* Es nuestra vida, Sansón,  
una comedia de estado,  
y hago el papel que me han dado  
de su representación.  
De casado represento  
en la jornada primera.

*Sansón.* Es decir, que no hay tercera,  
pues se hizo ya el casamiento.

*Borja.* No sé ahora lo que resta  
de mi vida en adelante.

*Sansón.* Si de ella eres comediante,  
te has de casar cada fiesta;  
mudar trajes, ir de noche,  
echar versos a un balcón,  
soneto a la dilación,  
de acá soto vuelve el coche.  
A cada guante, un conceto;  
a cada caso, un billete;  
y hacerme a mí el alcahuete,  
porque hago el papel faceto.

(I, 49-84.)

La misma veta jocunda de mofarse de las fórmulas teatrales y de ver la vida por su lado flaco reaparece en el parlamento en el cual Sansón parodia el estilo sentencioso en que conversan Duque y Emperador. Carlos V discurre sobre cuánto más fácil es gobernar

fieras que hombres, indicando como ejemplos reiterativos "al ave, al pez, al toro y al caballo", a lo que replica Borja :

*Borja.* Del ave lo altanero,  
del pez lo fugitivo y lo ligero,  
lo bravo de la fiera,  
lo arriscado del toro en la barrera,  
del caballo alentado  
lo atrevido, resuelto y desbocado,  
pues si de tales cosas el abismo  
las junta el hombre en un sujeto mismo,  
¿qué mucho que regirle sea más grave  
que no al caballo, al toro, al pez y al ave?  
(I, 161-170.)

Y entonces Sansón, echando también su cuarto a espadas :

*Sansón.* Señor, con tu licencia  
también diré mi poco de sentencia;  
y a darla un dicho de mi amo media,  
que dice que vivimos de comedia,  
y tiene la comedia, entre otras leyes,  
que hablen los lacayos con los reyes.

*Carlos.* Yo aquesa opinión sigo.  
Dí en buen hora, Sansón.

*Sansón.* Pues, señor, digo  
que en gobierno de imperios absolutos,  
más fácil que hombres se gobiernan brutos,  
porque aunque penas mil se les recrezcan,  
no supieron jamás lo que se pescan.  
Si el ave es una boba,  
cuando el azor la roba;  
si es un vinagre pez tan majadero,  
que él mismo se barrena el tragadero;  
si con tener el toro arma tan cierta  
se deja atar, como una mosca muerta;  
si para sujétallo  
una manta mojada es el caballo  
del freno a la molestia,  
y se deja ensillar como una bestia:  
eso es porque les falta entendimiento,  
y no saben más [cosas] que un jumento.  
Pero el hombre aprehende,  
y al más prudente rey se las entiende,

ni es fácil enfrenallo,  
 como al necio caballo;  
 ni hacerle aleve robo,  
 como al pájaro bobo;  
 ni amarrarle a las leyes  
 como al yugo los bueyes;  
 ni echarle a su peligro capa o velo,  
 que a pescado que entiende no hay anzuelo;  
 y con tener los hombres tantos males,  
 no hay quien pretenda ser rey de animales;  
 y regirlos se tiene en más decoro,  
 que no al caballo, al ave, al pez y al toro.

(I, 171-208.)

Para dejar muestra de un pasaje de tipo narrativo, señalemos uno en que la Emperatriz refiere a Leonor su ominoso sueño. Nótese en él como, en total contraste con el ingenioso gracejo de Sansón, se va perfilando con pinceladas cada vez más téticas la figura sañosa de la Parca

que en ampolleta de huesos  
 las horas registra en polvo.

También, la serie de metáforas visuales —matar la luz, agostar el verdor, deslavar la grana, empañar el cristal— con que se anticipa reiteradamente el infausto efecto de la acción de Atropos:

*Emperatriz.* Soñaba que estando Cloto  
 ministrando de mi vida  
 los nobles hilos de oro,  
 y Laquesis en la urdimbre  
 sutil de mis años pocos,  
 llegaba la fiera hermana,  
 la del esqueleto tronco,  
 la muda estatua de mármol,  
 la del aspecto sañoso,  
 la rigurosa medida  
 de tiempos largos y cortos  
 que en ampolleta de huesos  
 las horas registra en polvo,  
 y abriendo de su tijera  
 los dos filos rigurosos,  
 a cortar iba la estambre  
 de mi edad (lance forzoso).

Yo entonces la tuve el brazo  
helado, diciendo: "¿Cómo,  
Atropos, apresurada,  
anticipas el mal logro  
de mi florida hermosura?  
¿Cómo me matas a soplos  
la luz, que empezaba a arder?  
¿Cómo ha llegado tu agosto  
dentro de mi Primavera  
a secar su verde adorno?  
¿Cómo deslava mi grana  
la amarillez de tu rostro?  
¿Cómo el cristal de los míos  
empañan tus negros ojos?  
¿Cómo mi serenidad  
se nubla con tus asombros?  
¿Cómo a tan dulces alientos  
embargan ecos tan roncos?  
Ten el brazo, ten el brazo;  
basta, basta; aguarda un poco;  
detente, severa Parca."  
Aquí mezclando sollozos  
con el temblor desperté:  
suelos en sudor los poros,  
confundidos los cabellos,  
hechos dos fuentes los ojos.

(I, 268-310.)

Estos pasajes, citados por la variedad de su contenido, evidencian la soltura con que manejaba Bocanegra el verso, la multiplicidad de formas métricas que empleaba y los novedosos efectos que lograba aun dentro de una estética ya anquilosada.

Hay, además, ciertos pormenores de la representación que tal vez interesen tanto al literato deseoso de ahondar en la historia de nuestra lírica y nuestro teatro como al investigador de nuestros procesos culturales. Se inició el acto con una loa —pedantísima, por cierto— escrita en seis octavas reales y un soneto. Dividieron las jornadas "un entremés en negro y dos danzas de niños estudiantes de lo más noble de México." Y se dió fin a la comedia

con un mitote o tocotín, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios, entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas y trajes de lama de

oro, catles, o coturnos bordados de pedrería, copiles, o diademas sembradas de perlas y diamantes, quetzales de plumería verde sobre los hombros, que sólo esta danza y su lucimiento bastara para desempeño del festejo más prevenido.

Y al son de instrumentos indígenas —ayacatztlés “que son unas curiosas calabacillas llenas de guijas” y un teponatztle— se cantaron catorce coplas escritas para la ocasión por el estilo de las siguientes:

Salí, mexicanos,  
bailá el tocotín,  
que el sol de Villena  
tenéis en zenith.

En vuestra Laguna  
la rosa y jazmín  
ya le acreditaron  
de idalio pensil.

Las crespas alcobas  
dél Lago sutil  
son a sus aspectos  
celeste zafir.

De vuestras campiñas  
el verde tabí  
da espigas de oro  
por tosco maíz.

Salí, mexicanos,  
bailá el tocotín,  
que el sol de Villena  
tenéis en zenith.

La importancia de que el entremés fuera de negros, y que el espectáculo final tuviera un subido matiz indígena no puede escapar a los que saben que ni nuestra cultura, ni las artes que florecen dentro de ella, son exclusivamente europeas. El hecho de que se bailara un tocotín ante un encopetado virrey, por los hijos de los más encopetados vecinos de la sede virreinal, es prueba insoslayable de que no se había olvidado en Nueva España la lección de los humildes frailes que un siglo antes hicieron representar a sus neófitos indígenas autos esencialmente mestizos. Esa lección, mantenida en

los coloquios de González de Eslava a fines del siglo xvi y repetida en 1620 por Francisco Bramón en su *Auto del triunfo de la Virgen*, es la que aparece ahora en Bocanegra y aparecerá de nuevo en los gráciles tocotines de Sor Juana. Hasta por los intersticios del formulismo barroco se deslizaba suavemente el aroma de la tierra americana.

En resumen, con todo lo que va citado se ve el firme dominio del verso y el notable don lírico que individualizan esta comedia. Tiene —como al fin producto de su época— esa irrestañable riqueza expresiva que al proliferar en abundantes pormenores reiterativos a veces agobia al lector moderno. Por lo demás, características del barroco son también esa desazón ante la vida, ese melancólico cavilar sobre el hombre y su destino y la constante aspiración a trocar las engañosas vanidades de un mundo caduco por la seguridad de un bien morir. Tal ideología, que impulsa a Carlos V a recogerse en Yuste y al Duque de Gandía a tomar el hábito, es la misma que trasciende de la obra de Quevedo o de Calderón, se hace pétrea aspiración de infinito en El Escorial y ascensionales formas policromas en las telas del Greco. Si por la misma ruta van, haciendo eco al mismo cavilar, los versos conmovidos del jesuita mexicano, es prueba de que aquende el Atlántico resonaban sincrónicamente las mismas vibraciones culturales. Y como, además, se matiza esa comedia con voces, ritmos y multicolores vestuarios de acá, resulta en conjunto un espectáculo a la vez español y americano, de innegables méritos literarios y culturales. Por todas las razones expuestas habrá que contar, de ahora en adelante, con la pieza de Bocanegra tanto al historiar las letras coloniales como al seguir la trayectoria del pensamiento que las hizo cristalizar.

JOSÉ JUAN ARROM,  
*Yale University.*



P. MATIAS DE BOCANEGRA, S. J.

(1612-1668)

*Canción a la vista de un desengaño*

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

Por centinela agrega  
aquesta hermosa vega  
un Monte, de esmeralda  
desde la cima a la espaciosa falda:  
cual Argos se introduce  
con blancas azucenas con que luce:  
arriscado gigante,  
del Cielo inculto Atlante,  
Polifemo eminente  
que las nubes abolla con la frente,  
en cuya cresta altiva  
nace una Fuente viva.  
Y no hallando descanso  
en la estrecha prisión de su remanso,  
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 Icaro de nieve se despeña,  
 corriendo a poco trecho  
 —sierpe de vidrio— al Monte por el pecho.  
 Llega a la falda hermosa,  
 y jueguetón retoza  
 con mirtos y alhelíes,  
 recamando de perlas sus rubíes;  
 y el Prado, que se bebe  
 en líquidos cristales tanta nieve,  
 con más flores se enriza,  
 más vario se matiza,  
 tributándole en flores  
 cuantos al Río le bebió licores.

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 sufrirle,  
 según siente de penas combatirse:  
 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.

Sentóse 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 süave;  
cese el conuento grave  
con que Aríon cantaba  
y a los ariscos peces enlazaba:  
que el Jilguero pudiera  
detener a Faetón en su carrera,  
si del flamante azote los traquidos  
le permitieran concederle oídos.  
Las flores, que le vieron,  
común aplauso hicieron,  
a su voz se callaron  
y algunas para verle se empinaron;  
el arroyo ruidoso  
se detuvo impetuoso,  
dejó atrás su corriente  
—si animado cristal, hielo viviente—,  
y a sus pasos veloces  
fué rémora el oír tan dulces voces.

Interpolaba el canto  
el músico Jilguero, y entre tanto,  
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  
 esquivo, 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—  
 de esta suerte le 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,  
 en 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 cantarás.  
 Afuera confusiones;  
 del alma cesen ya las turbaciones:  
 ¿de qué me asusta el miedo,  
 si en el siglo también salvarme puedo?

“Si en cuna de cristales  
 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.  
 la trinchera espinosa,  
 por 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, ¿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 desvario!)  
naciendo libre, esté sin albedrío?"

Aquesto discurría,  
y ya se resolvía  
—ciego y desesperado—  
a renunciar el religioso estado,  
cuando vió que volando,  
los aires fatigando,  
un Neblí se presenta,  
—Pirata que de robos se sustenta,  
emplumada saeta,  
errante exhalación, veloz cometa—.  
De garras bien armado,  
el alfanje del picó 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 fué 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.

Aquí, lleno de horrores  
y de nuevos temores,  
confuso el Religioso,  
penitente, lloroso,  
con el suceso extraño  
conociendo la causa de su daño,  
y en lágrimas bañado  
que del dolor la fuerza le ha sacado,  
desiste de su intento  
—alumbrado de Dios su entendimiento—,  
y para prepararse,  
de esta suerte comienza a predicarse:

“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,  
desengañete 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  
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 vuele,  
cuantos Corsarios astutos  
la asaltan y la acometen.

Si el Arroyo, el Pez, el Ave,  
la Rosa, por libres mueren,  
en Pez, en Ave, en Arroyo  
y en Rosa es bien que escarmienten.

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

## NOTAS

1 José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional*... 2ª ed. Amecameca, 1883, I, 179.

2 Francisco Zambrano, S. J., *La Compañía de Jesús en México*. México, 1939, p. 96 y Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721)*. México, 1944, xlix-li y lxxv, nota 43.

3 Luis González Obregón, *D. Guillén de Lampart, la Inquisición y la Independencia en el siglo XVII*. París, México, 1908, p. 197.

4 José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile, 1907, II, pp. 197-333, números 535, 553, 664, 666, 675, 680, 681, 702, 765, 812, 842. También Beristáin, *op. cit.*

5 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, I. Madrid, 1911, pp. 68-70 y Beristáin, *op. cit.*, I, 104; II, 346; III, 221 y IV, 40.

6 Antonio Castro Leal, *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas*, 3ª ed. México, 1945, 11-20.

7 Francisco Pimentel, *Historia de la literatura y de las ciencias en México*. México, 1885, pp. 125-127.

8 *Loc. cit.*, p. 68.

9 Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*. México, 1928, p. 71.

10 Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*. México, 1928, p. 160.

11 Francisco González de Cossío, *La imprenta en México, 1594-1820; cien adiciones a la obra de don José Toribio Medina*. México, 1947.

12 Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*. México, 1933, p. 88.

13 *Revista de literatura mexicana*, I, 1940, p. 166.

14 Julio Jiménez Rueda, ed. *Sufrir para merecer*. (*Boletín del Archivo General de la Nación*), xx, núm. 3, julio, sept., 1949, pp. 379-459.

15 Notables casos de este que pudiéramos llamar sofisma de atribución por contigüidad son la adjudicación del soneto "No me mueve, mi Dios, para quererte..." a fray Miguel de Guevara, (*Vid.* Marcel Bataillon, "El anónimo del soneto 'No me mueve, mi Dios...'" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, iv, 1950, pp. 254-269), y la del titulado "La ilusión", del cubano Manuel de Zequeira y Arango, al argentino Claudio Mamerto Cuenca. (*Vid.* mis *Estudios de literatura hispanoamericana*. La Habana, 1950, pp. 94-100).

16 En primer lugar, no existe ninguna semejanza en el tono, el estilo o la versificación de la comedia firmada por Bocanegra con los de *Sufrir para merecer*. Mientras la primera es, como adelante se verá, una pieza de grave intención y cuidada forma, *Sufrir para merecer* es superficial y desaliñada. Mientras en aquélla hay muy pocos apartes, y acción y diálogo son generalmente directos, esta otra está plagada de apartes, y tanto el argumento como su expresión son confusos y sumamente artificiosos. Mientras en la obra que damos a conocer no faltan momentos poéticos de hondo lirismo, en esta otra no se les encuentra por ninguna parte y en su lugar abundan la hojarasca de insinceras expresiones amorosas y la ruidosa piroctenia de celos que a nadie queman y ni siquiera deslumbran. La versificación misma, variadísima en Bocanegra —redondillas, romances, liras, décimas, octavas reales, sonetos, coplas— no puede ser más monótona en el autor de *Sufrir para merecer*, pues está casi toda versificada en romances y redondillas. En fin, el único verso en que el anónimo autor da señales de haber conocido la *Canción* de Bocanegra, le sirve sólo para un juego de palabras cuya pobreza expresiva y ausencia de sentimiento podrá juzgar el lector:

Laura. Quiero olvidar y me pierdo  
a vista de un desengaño,  
porque en tan crecido daño  
el desengaño me acaba.

(II, I, p. 410.)



17 Medina, *op. cit.*, p. 197, núm. 535. Allí mismo enumera Medina una docena de bibliografías donde se consigna la misma obra.

18 Para facilitar al lector que pueda seguir ésta y otras comparaciones entre la comedia y la canción, se ofrece el poema como apéndice a este trabajo.

19 Los hechos dramatizados de la vida del santo eran tan recientes y bien conocidos, especialmente entre los miembros de la Compañía, como para no necesitar grandes búsquedas de parte de Bocanegra al armar la estructura biográfica. De todos modos, existía ya un importante tratado sobre dicho asunto: la *Vida del P. Francisco de Borja*, de Pedro de Ribadeneira, S. J., publicada en Madrid en 1592. Es lógico suponer que no le fuera desconocida al sabio jesuita mexicano.

20 Aunque sabemos a ciencia cierta que la comedia se estrenó en 1640, se ignora la fecha de composición de la *Canción*. Las reimpresiones más antiguas conocidas por Menéndez y Pelayo datan de 1775 y 1782 (*op. cit.*, p. 68), e investigador tan familiarizado con la bibliografía de aquella época como Méndez Plancarte declara que tampoco conoce la edición primitiva (*op. cit.*, p. 100). Ahora bien, el hecho de que en 1652 apareciera, como ya dijimos, la primera de las imitaciones conocidas de la *Canción*, nos permite fijar su composición antes de dicho año. La circunstancia de que las décimas fueran indispensable y lógica consecuencia de la acción de la comedia, y que, una vez conocidas, el éxito de ellas debió ser inmediato, nos lleva a conjeturar que el soliloquio incitara a escribir la canción y no a la inversa. Es, empero, pura conjetura.

