

ASPECTOS DE LA POESÍA EMBLEMÁTICA EN LA “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” DE MATÍAS DE BOCANEGRA

ASPECTS OF EMBLEMATIC POETRY IN “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” BY MATÍAS DE BOCANEGRA

ALDO PABLO FERNÁNDEZ RAMÍREZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0007-4313-3187>
aldo.fernandezramirez@viep.com.mx

Resumen

La “Canción a la vista de un desengaño” es un poema escrito por el jesuita poblano Matías de Bocanegra entre 1640 y 1652. En él, se narran los eventos a través de los cuales un sacerdote que vive desencantado con su vida religiosa advierte las desventajas de la vida libre que tanto anhela. Este ensayo propone analizar dicha obra con la intención de demostrar su aspecto emblemático que, si bien no es evidente, puede encontrarse luego de una observación de la condición icónica presente gracias a la mención y descripción de imágenes alegóricas específicas. **Palabras clave:** Matías de Bocanegra, Poesía emblemática, Poesía jesuita, Poesía novohispana, Icono.

Abstract

“Canción a la vista de un desengaño” is a poem written in Puebla by the jesuit Matías de Bocanegra around 1640 and 1652. It narrates

the events of a priest who is disappointed with his religious life and points out the disadvantages of the free life he yearns for. This essay aims to analyze the poem to demonstrate its emblematic aspect, although it might not be as evident as first, as we keep observing we realize its iconic condition, which is given by the mention and description of specific allegorical images.

Keywords: Matías de Bocanegra, Emblematic poetry, Jesuit poetry, New Spain's poetry, Icon.

La emblemática

A lo largo de la historia de la poesía y la literatura continuamente se ha recurrido a la reunión entre éstas y las artes visuales con el fin de hacer llegar al lector determinados significados, símbolos o procedimientos que precisan de algún grado de iconicidad. La literatura de la época novohispana no es la excepción en ese gusto por el empleo de imágenes. Gracias a investigadores como José Pascual Buxó sabemos que en las tierras coloniales se prefería el uso de un recurso venido de España que se valía de imágenes para completar sus significados. Se trata del emblema, composición literaria que adquirió gran popularidad ya que formaba parte de las herramientas empleadas con un objeto evangelizador.

Citando las definiciones que Mario Praz había encontrado en Schopenhauer, Pascual Buxó escribe que los emblemas eran “dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo (o epigrama) y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral” (21-23) que, basados en la idea de que una alegoría hace aprehensible e intuitivo su concepto a través de una imagen, se podían permitir el acompañamiento de tal figura pintada, siempre al servicio de la creación poética. Sin embargo, Buxó (23-24) encuentra que estas definiciones no describen completamente las cualidades estructurales y funcionales del emblema, en el sentido de que relevan la imagen a un papel secundario. Por tal razón acude a las teorías de tratadistas españoles como los hermanos Sebastián de Covarrubias y Juan de Horozco

Covarrubias, para quienes los emblemas deben mantener una proporción entre el “cuerpo” y el “alma” (imagen y texto, respectivamente); o Cristóbal Suárez de Figueroa, quien indica que el emblema

dirige su lección moral [...] a toda una comunidad. Las palabras, por su parte, no tienen sólo el oficio de servir a la figura [sino que también] han de tener propio significado derivado de la entidad de aquel cuerpo, natural o artificial, animado o inanimado, que se presenta por tal figura. (25)

Es decir, apunta Pascual Buxó (26) aun recuperando las teorías de Suárez que, en los emblemas, los epigramas no solo designan el significado natural, sino que los dotan de un “resplandor intelectual”, formando con la imagen un nuevo concepto con nuevas formas significativas. Con este antecedente, nuestro autor construye una definición propia según la cual el emblema consistirá en

un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama [...] el cual toma a su cargo la explicación de los contenidos semánticos de las “cosas” figurativamente representadas. (26)

Si bien la tradición emblemática llegó a la Nueva España a través de los colonizadores, se remonta a la Italia renacentista, cuando en 1531 Andrea Alciato publica el *Emblematum liber*, un compendio de epigramas que, tal como lo expone Jesús Ureña Bracero en “Alciato y el poder de la palabra: poesía, retórica y jeroglíficos” (438-439) y en lo que es importante hacer hincapié, no contenía ninguna clase de imágenes

mientras su autor controló las ediciones, aunque sí preveía que pintores y orfebres fabricaran *scuta* (imágenes) inspirados por tales poemas¹.

En ese sentido, Ureña (440) comienza a destacar como definitorias de los emblemas de Alciato, dos de las características que recuperaremos más adelante para nuestro fin: en primer lugar, lo fundamental que resulta el elemento descriptivo en las composiciones poéticas para la constitución ulterior de la parte visual del emblema; y, en segundo, que esta composición mantiene relaciones con medallas, fábulas o relatos mitológicos que —dada su repercusión cultural— provocarán que la propia descripción sea suficiente para considerar mentalmente al objeto con su interpretación de manera simultánea.

Es claro que al hablar de emblemas sin imágenes parece hallarse una contradicción con la definición planteada por Pascual Buxó. Sin embargo, este último también manifiesta una idea similar al reconocer que en la Nueva España no existieron libros de emblemas como tal, sino que hubo una clase de producción que él denomina *emblemática aplicada* (Pascual 105). Por su relevancia para nuestro objetivo volveremos a esto cuando nos refiramos al caso específico de la Nueva España.

La importancia de la iconicidad en el ámbito semiótico, por otro lado, se sustenta en ideas que actualmente ya han teorizado académicos como el *Groupe μ*. Gracias a ella, los signos son capaces de construir imágenes mentales, como las que Alciato ya preveía aun cuando no estaban presentes visualmente. En su *Tratado del signo visual*, el *Groupe μ* buscó generar una semiología del signo icónico. Partiendo de que cualquier sentido se genera gracias a la interacción entre un mundo amorfo y un modelo estructurante, dichos teóricos indagaron en el acto de percepción y el proceso de reconocimiento de los objetos con la intención de hallar las unidades estructurales de este modelo mental.

Con eso en mente, presentaron un diagrama dividido en tres niveles, en cuyo primer nivel se ubican los datos base perceptuales y

1 Al respecto, José Javier Azanza y Rafael Zafra (20) apuntan que tanto la elección del nombre *Emblematum liber* como la anexión de las ilustraciones fueron realizados en Augsburgo por el editor Steiner, sin el conocimiento de Alciato, quien en realidad había regalado los epigramas a su amigo Conrado Pautinguer.

conceptuales: dentro de los perceptuales se ubican las sensaciones obtenidas por barrido, mientras que en el aspecto conceptual se comienza a presentar un repertorio². En el siguiente nivel se realizan los procesos perceptivos que, guiados por el repertorio, simplifican la información obtenida reteniendo un número de caracteres pertinentes (textura, forma, color) y los integran en un nuevo producto que será segregado del campo, en oposición a él, mediante un límite que le otorga un espacio. En el tercer nivel, gracias a la comparación con la información alojada en la memoria, se produce, en ese espacio, la noción de objeto (*Groupe μ* 77-83).

Completemos esto apuntando que, para Luz Aurora Pimentel (2016), toda descripción conlleva un carácter icónico; ella apunta que los se-mas particularizantes de la descripción

restringen considerablemente tanto la extensión como el campo de comprensión ... Al operarse esta restricción se limita en consecuencia el número posible de objetos que puedan ajustarse a esta designación, con lo cual surge ilusión referencial ... que privilegia lo visual ... Será entonces evidente el valor icónico del adjetivo y de toda clase de sintagmas que califiquen —restringan— al nombre”. (35-36)

Con esto podemos proponer que la información obtenida mediante el proceso perceptual del segundo nivel en el modelo del *Groupe μ* puede obtenerse también mediante una descripción textual, esto gracias a los límites que brinda a través de detalles específicos. De esta forma, no se está ante el mismo proceso con exactitud, pero el resultado es el mismo: una imagen mental del objeto con significado.

Quizá el lector pueda cuestionar el empleo de una teoría tan alejada en el tiempo con respecto al poema. Confiamos en ella porque consi-

2 Para el *Groupe μ* , el repertorio es el instrumento que permite el cruce al plano semiótico, ya que se trata de un sistema que, mediante oposiciones y diferencias, da cuenta de todos los objetos de la percepción mediante pruebas de conformidad y correspondencia (81-82).

deramos que esquematiza reflexiones que durante la época colonial estaban en boga, como la que Ignacio de Loyola presenta en sus *Ejercicios espirituales* y que Pascual Buxó (251-252) sintetiza apuntando que el fundador de la Compañía de Jesús buscaba que tanto la narración evangélica como el diálogo con Cristo, objetivos de la oración, fueran contemplados no solo mediante el entendimiento sino, principalmente, *vistos* a través de la imaginación, que —narra el religioso— forma en la mente del ejercitante una imagen dotada de corporeidad, color y actitud.

En este sentido, conviene recuperar que, para el mismo Pascual Buxó, las representaciones icónicas

pueden también ser empleadas como signos de nociones que van más allá de la referencia a los objetos materiales con los que el signo icónico tiene que ser forzosamente cotejado [...] Esta capacidad de las imágenes para asumir la representación de contenidos formidables por medios lingüísticos permite la producción de textos icónicos de carácter sincrético en los que se manifiestan simultáneamente valores semánticos pertenecientes a dos o más dominios de la experiencia cultural. (44)

Si tomamos en cuenta tanto la teoría de la imagen mental propuesta por Pimentel, el *Groupe μ* e Ignacio de Loyola como esta capacidad de los signos para referirse a contenidos que no son solo figurativos y que además pueden derivar en dos o más significados (que serán guiados por el mismo epigrama, encargado de “señalar la zona del sentido —el contexto apropiado de significación— en el que se inserta la ‘imagen muda’” [Pascual 43]), tendremos un argumento lo suficientemente sólido para sostener que, partiendo de las descripciones icónicas de los poemas, se puede hablar de poesía emblemática (la cual incluye el aspecto alegórico) aun cuando la imagen estrictamente visual no esté presente. Es ésta nuestra propuesta para el caso de la “Canción”.

Sin embargo, para llevar esta propuesta a la poesía de Bocanegra es importante mencionar dos cosas: la repercusión que los emblemas de Alciato tuvieron en México y el uso que hizo nuestro autor de la emblemática. En primer lugar, uno de los datos más relevantes es que, pese a que con el tiempo la versión en español de los *Emblemas* se convertiría en uno de los libros más populares de la Nueva España, la primera edición novohispana del *Liber emblematum*, aún en latín, no contenía imágenes —como en la edición original— y estaba destinada exclusivamente al uso de los colegios de la Compañía³ (Pascual 102). Es decir, los jesuitas novohispanos, entre quienes se encuentra Bocanegra, seguramente leyeron estos textos partiendo únicamente de la descripción icónica pensada por Alciato.

Además, para Pascual Buxó (103-106) es evidente que dicho libro tuvo una influencia de carácter superior en tierras coloniales. Dado que existía un importante gusto por la pintura mural, los arcos triunfales, las piras funerarias, las máscaras y las palestras literarias; pronto estas muestras se convirtieron en el soporte perfecto para la representación de emblemas. Es en este sentido en el que aporta, para tales casos, el término *emblemática aplicada*, del que además formarán parte otras aplicaciones no unidas a una pintura como la poesía emblemática (a la que llama así para distinguirla de los emblemas propiamente dichos), presente en concursos literarios. Por su parte, Azanza y Zafra (2009) apuntan que los libros emblemas “se convirtieron en verdaderas *poliantes* a las que, como a otros repertorios, los hombres cultos de su época recurrían para autorizar y enriquecer su discurso” (17).

Con todo lo anterior podemos decir que tal poesía estaba sustentada en la presentación de imágenes alegóricas textuales que, gracias a su concepción cultural y gran proliferación, no solo remitían a las imágenes visuales plásticas, sino que, además, con el pasar de los años

3 De hecho, Azanza y Zafra (16-17) hacen hincapié en que la Compañía significó un subgrupo productor importante durante el apogeo de la emblemática entre 1607 y 1700, empleándola en todas las vertientes de su actividad debido a la inclinación que manifestaban por el empleo de imágenes para fijar ideas en la mente, bajo la idea ignaciana a la que nos hemos referido antes.

habían desarrollado significados complementarios a su significado alegórico original.

Para Pascual Buxó son ejemplos de esta poesía producciones de Sor Juana como el *Neptuno alegórico* en el que “por medio de los ‘colores’ de la pintura ... se da concreción a las ‘ideas’ o imágenes que —bajo la cubierta de las hazañas de un dios fabuloso— representale el ideal político de un príncipe católico...” (135). Es decir, un tipo de poema que presenta características del emblema pero que, en su materialidad, no porta imágenes visuales.

Proponemos que Bocanegra construyó su “Canción” siguiendo esta idea pues, al realizar una comparación con su obra dramática⁴, podemos confirmar el profundo conocimiento e interés que tenía de la emblemática de su tiempo, como lo demuestran Jacqueline Cruz en el muy ilustrativo artículo “Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra” y Dalia Hernández Reyes en “La tradición emblemática en la *Comedia de san Francisco de Borja*”⁵, donde, además, hace una breve referencia a la poesía emblemática y recupera una cita de Pascual Buxó que nos resulta de bastante utilidad para reiterar lo dicho más arriba:

4 Sustentamos esta comparación en que, según Isabel Sainz Bariáin (66), Bocanegra repitió en la *Comedia* el tema del desengaño que se presenta en la “Canción”, siendo la obra dramática la inspiración para la obra lírica.

5 Hemos conocido ambos artículos gracias a la feliz recomendación de uno de nuestros dictaminadores. Aunque se trata de una profundización necesaria en el ámbito de la aplicación de la emblemática en el teatro de nuestro autor y de cómo éste se inserta en la tradición del emblema, insistimos en que no es el mismo tipo de análisis, dado que, a diferencia del poema que estamos analizando, la materialidad del teatro sí implica al espectador la presentación de imágenes visuales (actores, acciones y escenografías) fuera del ámbito de la imagen mental. Cruz, de hecho, indica que “La obra dramática cumple su función propagandística de modo similar [al emblema propiamente dicho], puesto que, al ser representada, apela a estos mismos sentidos [la vista y el oído]” (Cruz 20), mientras que Hernández indica que “de todas las manifestaciones literarias el teatro es probablemente la que mejor logra adaptar o asimilar a sus propias características las artes visuales barrocas” (Hernández 83). Nuestro fundamento, por el contrario, es que la imagen visual no existe en el poema y, sin embargo, este sí remite a características de la emblemática gracias a la descripción icónica.

Existieron, además, otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas que, sin estar materialmente unidas a una *pictura*, en la página o en el lienzo [...] no dejan por ello de ser el resultado de una relación implícita con una imagen evocada en el texto... (Pascual Buxó citado por Hernández 82).

Por otro lado, para comenzar su análisis, Cruz plantea el que es, quizá, el objetivo más importante para el uso del emblema: la intención didáctica que

se realiza mediante la combinación de un ‘ejemplo’ moralizante (afín a los de la época medieval) y un dibujo ... La *Comedia de San Francisco de Borja* tiene un carácter esencialmente didáctico: incita al lector o espectador a seguir el ejemplo del protagonista y, al mismo tiempo, asume la defensa de la ideología contrarreformista imperialista (Cruz 20).

De esta forma, aceptamos que también la “Canción” tiene una misma intención moralizante mediante la figura del religioso que vivirá lo descrito líricamente, de tal manera que es posible agruparla en el concepto de emblemas en acción o realizados que Cruz recupera de José Antonio Maravall (Cruz 21) pero distinguiéndola de la literatura emblemática que, según la misma Cruz, se difunde a partir del segundo tercio del siglo XVII y se caracteriza por presentarse en torno a un personaje histórico o religioso (21). En nuestro caso, el religioso es anónimo (lo cual le da rasgos generalizantes) a diferencia de la *Comedia de San Francisco de Borja* que remite directamente a tal histórico religioso jesuita.

Por otro lado, mediante esta comparación sí identificamos como característico de la creación emblemática de Bocanegra que, tal como ocurre en la *Comedia* (Cruz 21), los episodios de la “Canción” también giran en torno a la Virtud, a la fugacidad de la vida y la caducidad de lo terrenal. Finalmente, es fundamental notar que, tal como advierte

Cruz en la *Comedia* (21), la “Canción” también sigue la estructura del emblema (es decir, descripción de un acontecimiento y a continuación la enseñanza moral). En nuestro caso, la aparición del prado relacionado con la virtud, como ampliaremos más adelante, para continuar con la aparición de un religioso que duda y clama por la libertad simulada por el canto de un jilguero, y finalizar con la enseñanza moral: la muerte de este jilguero debido a esa falsa libertad.

De esto podemos concluir que el pensamiento emblemático estaba profundamente enraizado en el modo de pensar y escribir de nuestro autor y, al mismo tiempo, confirmar la idea de que así también ocurría con el imaginario cultural, que permitiría la presencia de imágenes mentales creadas individualmente por cada lector de la “Canción” pero equivalentes a las presentes visualmente tanto en los emblemas como en las obras de teatro, como en el caso de la *Comedia*.

La “Canción”

La “Canción a la vista de un desengaño” es la obra más conocida del jesuita poblano Matías de Bocanegra (1612-1668). Según escribe Isabel Sainz Bariáin en su libro *Poder, fasto y teatro: la Comedia de san Francisco de Borja (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo* (2017), la fecha de creación de esta exitosa obra debió estar entre 1640 y 1652, para reimprimirse en muchas ocasiones, siendo la más antigua la de 1652 y habiendo adquirido el título de *Canción famosa* hacia 1755 (Sainz 65-66).

Podemos comenzar nuestro análisis apuntando que en el artículo “El poema del padre Matías de Bocanegra”, Alicia de Colombí-Monguió (23-24) encuentra que el texto de nuestro interés sigue una imitación que a su vez hace Fray Luis de León a la canción CCCXXIII *De la visión*, de Petrarca, en el cual tales *visiones* a la muerte de la amada eran alegóricas. La versión de Fray Luis de León tendiente a convertir las visiones en lección ética se dirigía a mostrar la condición engañosa e ilusoria del amor. Consideremos esto para buscar, en el poema, las

imágenes que podrían ser alegórico-emblemáticas, las cuales dividiremos en dos categorías:

- a) Elementos naturales: el prado, las flores, el jilguero.
- b) Elementos mitológicos: Faetonte, Argos, Atlante, Polifemo, Ícaro, Anfión, Orfeo y Arión.

Desde el comienzo del poema, identificamos que el espacio en que ocurre la escena es un prado que manifiesta una relación analógica con el cielo. Al mismo tiempo, la escena es calurosa: el iluminado sol aparece por el horizonte en el poniente, representado por la primera figura mitológica: Faetonte. En el lugar se encuentra también un monte, el cual es metafóricamente referido como un Argos, gigante, Atlante o Polifemo, debido a que llega al cielo y toca las nubes gracias a su altura. De su cima (es decir, del cielo) desciende un río, que ha escapado de su cárcel en esa cima y se despeña cual Ícaro, segunda imagen mitológica empleada. Esta agua, al caer al prado, convive con diferentes aves cantoras y hace posible el crecimiento de las flores mencionadas.

En dicho lugar aparece un religioso al que algo aqueja. Para intentar tranquilizarse, observa la escena previamente descrita, la cual comienza a calmar su angustia. Pronto escucha el canto de un jilguero —que es comparado con músicos de la mitología: Orfeo, Anfión y Arión de Lesbos— y se anuncia que si Faetón le escuchara podría detener su caída. Las flores también escuchan al ave, e incluso el arroyo —que antes ha sido comparado con Ícaro— detiene su ímpetu para escucharlo.

El hombre encantado por su canto también siente envidia de ese jilguero de plumas tornasoles, que puede cantar y peinarse las alas con el pico “libre, gozoso y rico”, desea la libertad que él tiene y comienza a compararse con él: en una jaula —como la que el religioso experimenta y, ahora sabemos, es la causante de su pesar— el ave no cantaría.

Mientras el religioso continúa comparándose no solo con el jilguero sino con otros elementos del prado como el mismo arroyo y, a punto de decidir abandonar su misión religiosa, nota cómo un halcón venido a toda velocidad atrapa y mata al ave cantora, provocando sorpresa

en el hombre y tristeza en las flores. Con esto, el sacerdote entiende el mensaje de Dios y encuentra en la muerte del jilguero el desengaño de sus pretensiones de libertad.

Por orden de aparición, comenzaremos a analizar las descripciones emblemáticas en la escena del prado. Bocanegra emplea dos estrofas, cincuenta y cuatro versos en total, para mencionarlo y describirlo: es un lugar en el que “Mayo quiso retratar el cielo”; un lugar “de flores estrellado”; hay en él árboles, diversas aves, etc. Además, es un lugar soleado y rodeado del monte de cuyas fuentes desciende un río. Su presentación concluye con un juicio: el prado está “ricamente vestido”. Notemos que la descripción es lo suficientemente concreta como para configurar una imagen mental en la mente del lector novohispano donde, un instante después, será comparada con su repertorio cultural: alegorías y emblemas.

La tradición alegórica brinda al prado, al menos, dos significados. Colombí-Monguió, quien también destaca el elemento descriptivo en el poema que tratamos, escribe que “...prado y fuente adquieren inminente probabilidad alegórica” (28) relacionada con una visión erótica del poema. Al pensar en su necesaria relación con la virtud, como hemos dicho arriba que Bocanegra hizo en la *Comedia*, nosotros nos inclinamos, sin embargo, por la opinión de Javier Roberto González, quien en su profundo ensayo “La alegoría cristiana o *in factis* en el prólogo de *Los milagros de Nuestra Señora* de Berceo” apunta que

la entera alegoría del prado refiere a María o bien a elementos, personas o hechos pertenecientes a o relacionados con ella —los evangelios que dictó (a través de la alegoría de las fuentes), sus nombres (a través de las flores), sus milagros (los árboles con frutos), sus plegarias (sombra de los árboles), sus cantores (las aves), su virginidad, sus devotos—, todo lo cual expresa un importante aspecto de la redención obrada por Cristo —el principal de los milagros marianos, el *fruto* mayor y capital de la Virgen”, alegoría “cabalmente cristiana” en la que las fuentes significan, así mismo, tales milagros. (119-131)

Propone, además, que la alegoría del prado es especialmente significativa porque relaciona los conceptos de Edén, María y, finalmente, Cristo; “el paraíso terrenal profetiza el paraíso celeste” (123 y 125). Observemos que, sin hablar de este poema, tal descripción de la alegoría incluye un amplio número de elementos a los que también recurrirá Bocanegra. También Jacqueline Cruz (21) encuentra que, en la *Comedia* del mismo autor, virtudes como la nobleza, la castidad o la santidad, etc., son representadas con emblemas naturales como la flor, la rosa, la nube, entre otros.

Todo esto, además de hablar de una tradición existente de forma previa, nos permite confirmar que la intención emblemática ofrece el poema como una imagen alegórica en la que el prado es el contexto plurisignificante, que dota de valores semióticos a la composición. De esta forma, dicho prado se configura como el espacio en el que luego aparecerá la figura del religioso; es decir, un contexto de vida religiosa virtuosa en el que sus labores como clérigo le permiten estar cerca del paraíso, de María y de Cristo. De esta forma, se explica también la insistencia en mostrar elementos análogos al cielo y tal prado.

Consideramos que la mención del sol, que es ejemplificado con la figura mitológica de Faetonte, remite directamente a los significados propuestos por Alciato: en el Emblema LV, a través de la figura de quien caerá luego de querer inútilmente controlar un carro jalado por caballos desbocados, el autor italiano recomienda evitar la temeridad del que se deja llevar por caprichos y no por la razón. Mientras que el Emblema LVI menciona directamente a Faetón y su desastrosa caída dentro de los temerarios, quienes pagarán las penas por sus crímenes. Argumentamos esto dado que la voz poética no solo menciona a Faetonte, sino que hace presente su caída —incendiado el vehículo— en el momento de la lectura, descripciones que permiten una configuración visual. Cuando Faetonte vuelve a aparecer en la “Canción” lo hace bajo la indicación de que un jilguero puede, sin embargo, detener esa caída. No podemos dejar de decir que en el poema la referencia es a Faetonte y no directamente al Sol. Esto es importante pues el emblema

referido sería diferente en este último caso: para la aparición del Sol en la *Comedia* del mismo autor, Dalia Hernández acude al emblema 27 del libro 2 en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias e indica que el sol se asocia con la divinidad, ya que “posee cualidades bondadosas para la tierra: su luz y calor permiten el adecuado desarrollo de la vida Así el rey, como el Sol, debe procurar la salud moral y social a su pueblo ...” (Hernández 86).

Así, conviene recuperar aquí otras dos figuras que dada su caída son tratadas como análogas por la voz poética: el agua, que viene de las fuentes del monte, su cárcel —un agua que no solo cae del cielo hacia lo terrenal, sino que también, alegóricamente, escapa de los evangelios de María— a compartir con las flores y escuchar al jilguero; y la figura mitológica de Ícaro. El Emblema CIII de Alciato menciona esta última caída que, según el comentario que Santiago Sebastián agrega en su edición, “sirvió a Alciato para atacar [...] a los que quieren averiguar cosas secretas [...] es una amonestación contra la imprudencia [...]” (s.p.).

Si la descripción del prado por sí misma ya nos remite a una imagen alegórico-emblemática, su presencia cercana a la mención de las caídas mitológicas y del agua se convierte en el anuncio de la situación actual del religioso y lo que le ocurrirá en el camino que está a punto de tomar: se encuentra en el paraíso y la virtud que le otorga la religión, o en un terreno que lo prepara para ésta, pero puede caer de ahí. De hecho, como dijimos antes, la analogía planteada por Bocanegra entre el cielo y el prado, a través del verso “retratando en el suelo / las bizarrías de que se viste el cielo” o de la metáfora “un Prado / de flores estrellado”, ya nos había planteado esta idea precisamente a través de la descripción icónica.

Luego de este primer contexto emblemático, el tono descriptivo para referirse a las situaciones que ocurren (aparición del religioso, estado físico y, más importante, estado mental de desesperanza) continúa pese a que, aparentemente, no hay contenido alegórico. Es decir, la construcción de la imagen mental continúa, logrando que la nueva figura citada forme parte de la imagen contextual descrita anterior-

mente, pero adquiriendo una posición protagonista. A través de la pausa en los contenidos plurisignificantes se permite que la atención se dirija plenamente al religioso para que, conforme conoce los datos brindados, el lector pueda establecer relaciones de semejanza con las figuras alegóricas antes referidas, dotando al religioso del impacto que las imágenes habían provocado.

El jilguero que recibe la atención del religioso, sin embargo, sí manifiesta más tarde significados alegóricos: como apunta Javier Roberto González (2010), las aves son los cantores de María, “la imagen de las aves cantoras, que [se] identifica alegóricamente con los profetas y santos que anunciaron en el pasado y cantan en el presente y por toda la eternidad los hechos y las glorias de María” (141). Nos damos cuenta de que su mención plantea una reflexión que equipara al jilguero con el religioso y, por tanto, al religioso con un profeta: ha visto las caídas de Faetonte y de Ícaro, a través de la observación de la naturaleza. Por si fuera poco, al ser ambos —religioso y ave— cantores de María y la religión, vuelve a establecerse simultaneidad entre ellos: el religioso se está viendo a sí mismo al ver la libertad del jilguero y, cuando llega la muerte de este, el religioso ve la propia, el momento central del poema: el desengaño. Esta condición de mirada, además, se vuelve metatextual porque mientras el religioso ve su futuro y se desengaña a través de las imágenes que le brindan los elementos naturales, el lector también está “viendo” una imagen que le muestra una lección moral.

Colombí-Monguió también da cuenta de la insistente mención en caídas mitológicas. Sin embargo, en su opinión “Nunca estarán directamente unidas a la suerte del protagonista, que a la postre no resultará Ícaro ni Faetón más que en ciernes y oportunamente salvado” (29), que es lo que al final ocurre. Podemos notar cómo esta autora insinúa una mayor importancia de esas figuras mitológicas, pero no termina de considerarlas como relevantes. En nuestra opinión, la cualidad icónica, a la que ha servido la aparición de dichas figuras, ha impactado en el lector de tal forma que lo ha preparado para esperar una caída

semejante en el religioso. Hasta ese momento, tanto Faetón como Ícaro, y como el agua, sí comparten información semiótica a la imagen del religioso cayendo. Esto es de vital importancia para que cuando el desengaño ocurra, y se detenga en seco la caída a través de la muerte del ave, la situación tenga una relevancia crucial y no termine como pura anécdota.

Gracias a la interpretación de Colombí-Monguió podemos notar cómo el significado alegórico es insuficiente por sí mismo y no justificaría el esmero en la descripción que de él realiza Bocanegra. En cambio, al haber preparado la imagen de la caída desde los primeros versos, el poeta anticipó la caída del sacerdote a un lector novohispano culturalmente asociado con imágenes de contenido moral. Es decir, la presencia contextual, y no material, de los emblemas intensifica, en primer lugar, la maravillosa vida religiosa que el protagonista estaba teniendo, más tarde intensifica el camino peligroso que pensaba tomar y, finalmente, la suerte que corre al final a través de su desengaño; es decir, todo el contenido emblemático intensifica el desengaño mismo.

Apuntemos que la función de los otros elementos mitológicos y naturales no parece ser alegórica sino únicamente comparativa, además de brindar autoridad intelectual al autor. La mención de Argos, Atlante y Polifemo otorga al monte las características de altura; la de Anfión, Arión y Orfeo busca intensificar las cualidades musicales del jilguero; y finalmente la del pez y la rosa buscan insistir en el final al que se hubiera enfrentado el religioso de no cambiar su camino.

Conclusiones

Gracias a una tradición emblemática, iniciada en Italia con Alciato y traída a Nueva España por los clérigos de la Compañía de Jesús, podemos decir que la “Canción a la vista de un desengaño” del jesuita Matías de Bocanegra presenta elementos compatibles con esa búsqueda de recursos para compartir sensaciones y conceptos a través de imágenes. Sin embargo, dado que en términos materiales se presenta

al lector sin el componente plástico visual la hemos considerado, siguiendo a Pascual Buxó, un ejemplo de poesía emblemática. Con este fin y partiendo de Ignacio de Loyola, Luz Aurora Pimentel y el *Groupes μ*, hemos construido una teoría del signo visual mental surgido de la descripción, y hemos aplicado esta teoría para descubrir el valor que tiene la construcción de dichas imágenes mentales en el poema de Bocanegra.

Con esto se observa que, aunque la figura principal no es propiamente alegórica —pese a que Bocanegra la ha cargado de diversos significados a través de otras alegorías—, la aparición de la escena en su totalidad se configura como una imagen en la mente del lector, como un emblema, en donde el religioso ha pasado a ser alegórico, ofreciendo una lección moral. De esta forma, la “Canción” se ha configurado plenamente como un poema emblemático.

Referencias

- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Ed. Digital Titivillus. 2016. Digital.
- Azanza, José Javier y Rafael Zafrá. *Deleitando enseña. Una lección de emblemática*. Universidad de Navarra, 2009. Digital.
- Bocanegra, Matías de. “Canción a la vista de un desengaño”. *Poetas novohispanos (Segundo siglo) (1621-1721)*. Compilado por Alfonso Méndez Plancarte. UNAM, 1994, pp. 122-133. Digital.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “El poema del padre Matías de Bocanegra. Trayectoria de una imitación”. *Thesaurus*, tomo XXXVI, núm. 1, 1981, pp. 23-43. Digital.
- Cruz, Jacqueline. “Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra”. *Mester*, vol. xviii, núm. 2, 1989, pp. 193-208. Digital.
- González, Javier Roberto. “La alegoría cristiana o *in factis* en el prólogo de los *Milagros de nuestra señora de Berceo*”. *Revista de Literatura Medieval*, vol. 12, 2010, pp. 105-154. Digital.
- Groupes μ. *Tratado del signo visual*. Cátedra, 2015.
- Hernández Reyes, Dalia. “La tradición emblemática en la *Comedia de San Francisco de Borja*”. *Literatura y emblemática: estudios sobre textos y personajes novohispanos*. Editado por María Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz. Universidad de Zacatecas, pp. 81-96. Digital.
- Pascual Buxó, José. *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*. UNAM, 2002. Digital.

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

ALDO PABLO FERNÁNDEZ RAMÍREZ

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Siglo XXI Editores y Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Impreso.

Sainz Bariáin, Isabel. *Poder, fasto y teatro: la Comedia de san Francisco de Borja (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017.

Ureña Bracero, Jesús. "Alciato y el poder de la palabra: Poesía, retórica y jeroglíficos". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXIV, 2001, pp. 437-451. Digital.